ISSN 3028 - 8599

Nº 6 - JUL - 2025

MUNDANA
REVISTA DE FILOSOFÍA

Filosofía y Música
en la Era Algorítmica

Entrevista:
Sonia Rangel

Fotografía:
PhotoCrew Ecuador

Fotografía de portada:
Patricio Borja

Revista de Filosofía Mundana No.6

Filosofía y Música en la Era Algorítmica

Julio 2025

Revista de divulgación filosófica no académica
Cuenca – Ecuador

ISSN: 3028-8509
Revista Mundana

Colectivo Mundana

Consejo editorial
Antonio Fernández Parra
Diego Jadán-Heredia
Diego Vintimilla Jarrín
Eduarda Abad Mendiueta
Gabriela López Márquez
Verónica Neira Ruiz

Edición y corrección de estilo
Verónica Neira Ruiz
Fernando Prieto Rojas
Camila Dunia

Diseño editorial
Antonio Fernández Parra

Fotografía:
Colectivo de fotografía independiente
PhotoCrew Ecuador

Coordinación de comunicación
Martín Vasco Vinueza

Equipo de comunicación
Martín Vasco Vinueza
Eduarda Abad Mendieta

Esta revista está bajo una licencia de autor de Creative Commons de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

ISSN 3028 - 8599 Nº 6 - JUL - 2025

MUNDANA
REVISTA DE FILOSOFÍA

Filosofía y Música
en la Era Algorítmica

Entrevista:
Sonia Rangel

Fotografía:
PhotoCrew Ecuador

Fotografia de portada:
Patricio Borja

CONTENIDOS

EDITORIAL 6

DOSSIER 10

Música, ruido, orden y subversión. Comentarios sobre la mercantilización de la música
Omar Anguiano

Dinero, mercancía y amor: música de una noche de ve-rano
Luis Guillermo Martínez

La música desde el estructuralismo y la antropología simbóli-ca: posibles rutas de reflexión
Verónica Farfán

El uso de algoritmos en la música. Una práctica antigua
Jannet Alvarado

Riffs filosóficos: El pensamiento crítico en el rock y el punk en Ecuador
Sebastián Endara

El legado del Dr. Suzuki en las faldas del Ungüí: construcción de un nuevo tejido social por medio de la música
Andrea Raza

COLUMNAS 82

R de revolución
José Martínez

Loop Anacrónico
Alicia Martínez

Un yaraví para curar las montañas
Sebastián Ávila

El ritornelo deleuziano: entre la filosofía y el coro
Pedro González

La música como herramienta de organización y disputa
Joaquín Galarza.

Opinología musical en la época de la democratización digi-tal
Santiago Tandazo

El ritmo del píxel: Música, videojuegos y la ontología de lo virtual
Juan Bermeo

Tranquilo, Watanabe. No es más que la muerte": De Norwegian Wood a La náusea
J. Barish

El odio a los vecinos: la música como instrumento de misan-tropía
Christian Duarte

ENTREVISTA 140

Entrevista: **Sonia Rangel por Diego Jadán-Heredia**

Música y filosofía en tiempos algorítmicos

Al concebir este número, no pudimos evitar la sospecha de recaer en el lugar común de citar a Nietzsche y su célebre sentencia: "Sin música, la vida sería un error". Pero acaso sea precisamente su potencia de obviedad lo que la vuelve inevitable. Porque, en efecto, la música se encuentra indisolublemente unida al quehacer humano: acompaña —o más bien estructura— el habitar del mundo. No existe acto antrópico que no esté atravesado por alguna forma de melodía, ritmo o atmósfera sonora. La música nos acompaña, o somos nosotros quienes nos organizamos a través de ella: para celebrar, para resistir, para significar, para recordar, para simplemente seguir.

Y, sin embargo, desde los tiempos de Nietzsche hasta nuestros días, ha acontecido algo decisivo: el ritmo ha sido capturado por el algoritmo. Hoy, secuencias invisibles de procesamiento de datos actúan como auténticos "directores de orquesta" de nuestras preferencias, modelando de forma casi imperceptible las bandas sonoras de nuestras vidas. Ya no somos quienes elegimos la música; son las plataformas las que nos eligen como oídos que confirman sus predicciones.

A ello se suma un segundo proceso, igualmente inquietante: la escucha musical, en tanto experiencia estética singular, ha sido subsumida por la lógica de valorización del capital. La industria cultural ha convertido al sonido en mercancía estandarizada, y la creación musical en una función más del circuito de acumulación. Lo pop ha sido desplazado por el trend, y

el trend no cesa de vender. En lugar de una expansión del horizonte estético, enfrentamos su contracción: una repetición incesante del mismo patrón melódico, de la misma fórmula emocional, de la misma economía afectiva. Un eterno retorno del mismo hit.

La era algorítmica, entonces, no sólo orquesta nuestros gustos: también armoniza los compases del plusvalor. Como alguna vez le ocurrió a la Heroica de Beethoven —aquella sinfonía que se suponía dedicada a la emancipación, pero que terminó como música fúnebre del progreso traicionado—, nuestros paisajes sonoros registran hoy el lamento de una subjetividad cada vez más alienada, más estandarizada, más funcional. Lo que está en juego no es el error de vivir sin música, sino la musicalización de una vida errante y errática, en la que la reproductibilidad técnica ha desbordado incluso las anticipaciones de Benjamin. En esta clave, el mundo postaurático ya no es una posibilidad por venir, sino una condición que urge problematizar: reconocer en el error, en esa nota mal tocada, una condición para nuevas posibilidades civilizatorias.

En este contexto, los artículos que conforman el dossier central de este número de Música y Filosofía en la era algorítmica comparten —desde sus múltiples enfoques— un diagnóstico común: vivimos un tiempo en que urge interpelar el estado actual de la sonoridad. Una era en que la música, lejos de movilizar la experiencia vital hacia la emancipación, corre el riesgo de volverse uno de los dispositivos más sofisticados de domesticación sensible.

Así lo demuestran los trabajos de Omar Anguiano, Luis Martínez, Verónica Farfán, Sebastián Endara, Jannet Alvarado y Andrea Raza, quienes componen una orquesta ensayística en la que la música es pensada más allá de su dimensión artística: como máquina semiótica, como lenguaje político, como campo de disputa ontológica. Sus textos se internan en los regímenes de sentido, afecto y control que configuran el presente, pero también en las grietas desde donde puede aún resistirse, aún vibrar.

Acompañan esta sinfonía crítica las columnas de José Martínez, Alicia Martínez, Sebastián Ávila, Pedro González, Joaquín Galarza, Santiago Tandazo, Juan Fernando Bermeo y J. Barish, cuyos textos ofrecen variaciones interpretativas sobre la función cultural, tecnológica y existencial de la música en el siglo del capitalismo tardío. Lo hacen desde el rap como enunciación política, desde el yaraví como tecnología del duelo colectivo, desde el videojuego como nueva ontología sonora, desde el DJ como chamán digital. Cada uno, un instrumento distinto en este polifónico ensayo sobre el presente.

Y como un solo final, la entrevista que Diego Jadán-Heredia realiza a Sonia Rangel nos invita, con nitidez conmovedora, a "reconfigurar lo sensible, empezar a oír otra vez las cosas simples, poder escuchar otra vez el mundo y escuchar a la gente". Una invitación a recomenzar, desde la escucha, el vínculo con lo común.

Este número 6 de MUNDANA Revista de Filosofía, no ofrece una teoría unificada ni una salida asegurada. Pero comparte una convicción inquebrantable: que pensar la música es pensar el mundo. Y que incluso en medio del ruido, de los algoritmos y del mercado, aún resiste en el sonido una potencia crítica, una vibración que se rebela, una zona de resonancia en la que el pensamiento —contra todo— se niega a silenciarse, un lugar donde otro ruido es posible.

Colectivo MUNDANA

DOS DOSSIER

Música, ruido, orden y subversión

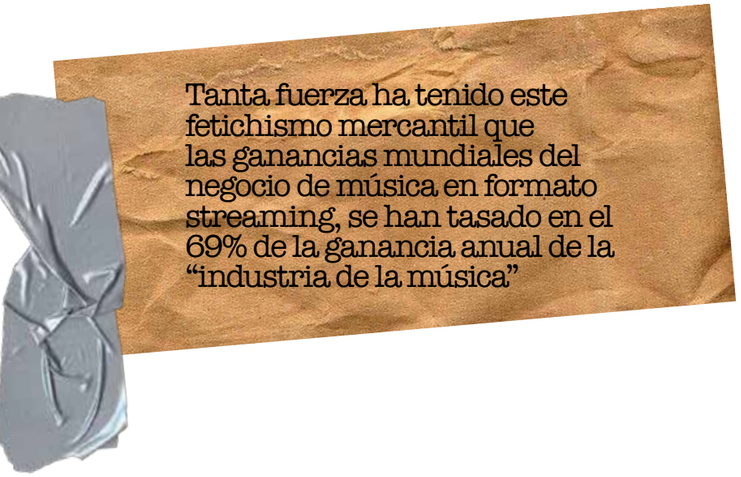
Comentarios sobre la mercantilización de la música

Omar Anguiano Lagos

Desde la última década del siglo pasado, y hasta nuestros días, el consumo de mensajes musicales codificados en forma de datos digitales se ha constituido como ejemplo paradigmático de lo que el filósofo Carlos Oliva Mendoza a menudo refiere como "el último modo fetichista del mercantilismo": el del intercambio dinerario por un falso 'transporte' de información. Se trata de un "falso transporte de información" pues esta se encuentra ya en el sistema informático, pero de manera "encriptada", es decir, bajo cierto código que enruta la información ocultándola, y cuando se produce el intercambio dinerario en las cuentas de crédito, la información se organiza hacia

Fotografía: Dennys Tamayo

un estado descifrable. En realidad, no hay propiamente transporte alguno de los datos ya que el 'movimiento' intercambiario de la mercancía es 'virtual': tanto el dinero como la mercancía carecen de referente físico salvo que son codificaciones encriptadas en patrones de ondas de radio, y pulsos eléctricos o luminosos viajando a través de redes de cables y fibra óptica.



Tanta fuerza ha tenido este fetichismo mercantil que las ganancias mundiales del negocio de música en formato streaming, se han tasado en el 69% de la ganancia anual de la "industria de la música"

Tanta fuerza ha tenido este fetichismo mercantil que las ganancias mundiales del negocio de música e n formato streaming —consumo de datos mediante almacenamiento temporal, sin necesidad de descargarlos a los que se accede mediante los llamados buffers de datos—, se han tasado en el 69% de la ganancia anual de la "industria de la música" que, se calcula, asciende, a unos 29 billones de dólares norteamericanos por ciclo de reproducción anual. Es decir que la ganancia de los servicios por streaming musical sería de unos 20,01 billones de dólares por año (Rechardt, 2025). La estadística es portentosa, pero sus dimensiones reales pueden percibirse mejor si consideramos que el Producto Interno Bruto de América Latina y el Caribe, fue de 7,1 billones de dólares en el año de 2023 (Banco Mundial, 2025).

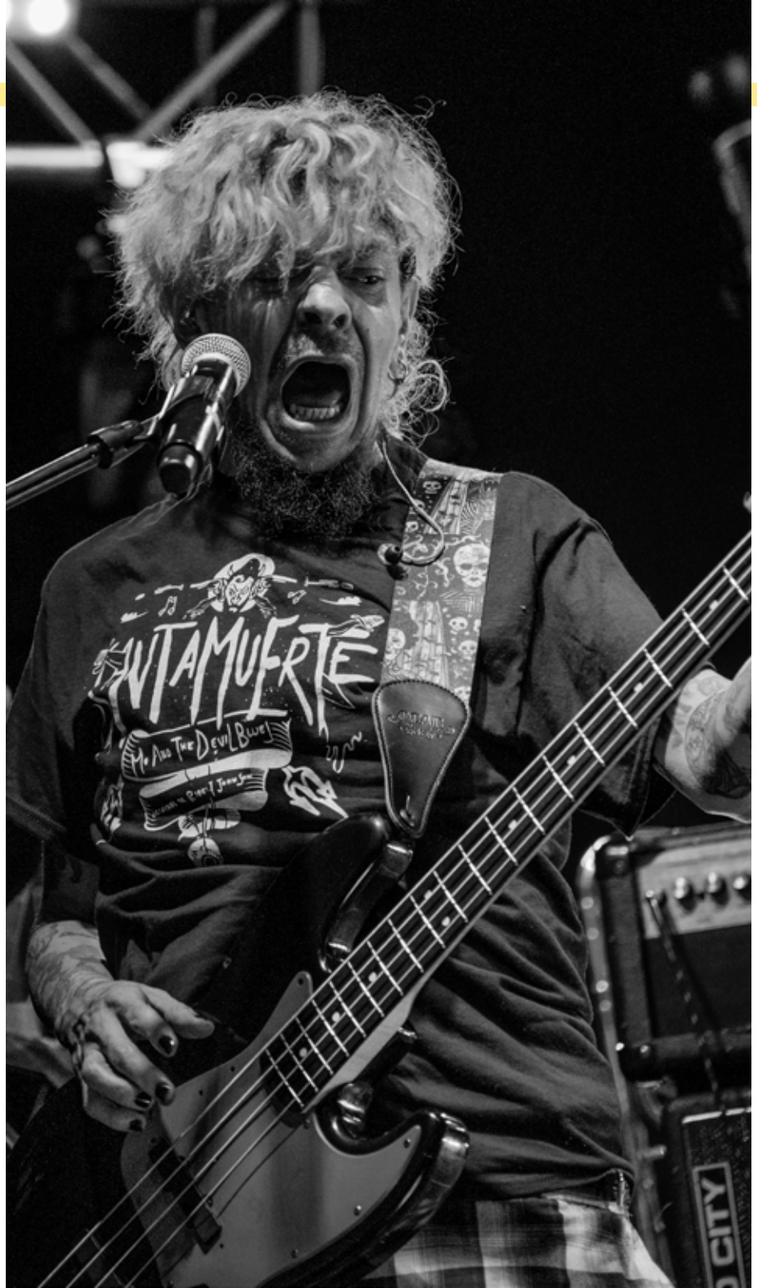
Sin embargo, la imbricada relación entre música y fetichismo mercantil no debería sorprendernos pues el arte de lo sonoro ya antes ha adoptado otras formas no menos complejas y rentables desde el punto de vista de las inversiones de capital orientadas hacia la ganancia. Las instancias mercantiles que dominaban el horizonte de la industria cultural durante el siglo XX consistieron en la venta de soportes materiales visibles en los que están grabados los sonidos que conforman la música, y que pueden reproducirse mediante dispositivos decodificadores que cuentan con equipos de difusión sonora: papel de estaño, acetato, vinilos o cintas magnetofónicas cuya reproducción sonora se difunde a través de gramófonos, fonógrafos, tornamesas y reproductores de cinta de cassette.

Empero, ya antes de estas tecnologías —que necesariamente implican lo que Raymond Murray Schafer llamó la "esquizofonía", es decir, la separación definitiva entre un sonido y su fuente sonora originaria (1994)— encontramos la edición, impresión circulación y venta de partituras y tablaturas, en los que la música está codificada también como diagrama o algoritmo de producción de fenómenos sonoros. Hay incunables que son álbumes musicales que fueron comercializados antes de que el siglo XVI viera la luz, y estos cuadernos musicales, ejemplo dilecto de lo que Carlos Oliva Mendoza refiere como "el libro, esa infinita potencia […] el índice del capital impreso" (2019, p. 50) son, a partir del siglo XVII y hasta entrado el siglo XX, el catalizador de la conformación de los "repertorios musicales modernos", ya sean regionales, locales, o nacionales.

Baste simplemente recordar que el ejemplar más antiguo de música impresa con tipos móviles es el incunable llamado Constant Gradual, un Breviario para la "Liturgia de las Horas", posiblemente editado en el sur de Alemania aproximadamente en 1473 con escritura silábica (una nota musical para cada sílaba) y melismática (una sola sílaba se entona con varias notas musicales) sobre un pentagrama. Respecto a la impresión musical a partir del grabado en madera, el ejemplar más antiguo que se conoce es la Intabolatura da leuto del divino Francesco da Milano, "publicado sin fecha ni mención del impresor probablemente antes de 1536"

(Latham, 2008, p. 747). Estamos, pues, pensando en torno a la circulación mercantil de la música durante el ascenso indetenible del período renacentista en el que, para asegurar las ventas de las primeras publicaciones, los impresores —como el célebre Ottaviano de Petrucci, quien "recibió una licencia en exclusiva para imprimir música en Venecia en 1498" (Raynor, 1986, p. 132)— se decantaron hacia la edición de "libros litúrgicos", tomando la forma de graduales o misales, pues sin duda fueron este tipo de álbumes los únicos que tenían garantizado un mercado, y, en virtud de ello, se anticipaba que podían dar "razonables garantías de que la venta sería bastante amplia" (Raynor, 1986, p. 131). Esta transformación de la música como capital impreso se apuntala en la materialidad social de Occidente a partir de la posibilidad técnica de imprimir música "en fases":

> la primera impresión estampaba los pentagramas en el papel, la segunda colocaba las notas sobre el pentagrama y la tercera imprimía las palabras bajo las notas, agregando los números de página, las iniciales decorativas, los títulos y las firmas [el resultado es una música impresa con una claridad y una elegancia que no han sido superadas] (Raynor, 1986, p. 132).



Fotografía: Dennys Tamayo

Así, la conformación de los "repertorios" musicales modernos y el florecimiento de la polifonía renacentista, fueron posibles gracias a la sofisticación de los procesos de edición e impresión de la música escrita. Pero, asimismo, son el resultado del pujante avance de la burguesía del siglo XVI —que había heredado el poder económico, político y cultural de sus antecesores, los primeros grupos de comerciantes marítimos que se asociaron en torno al crédito para emanciparse de las élites medievales que operaban mediante el capital usurario— por encontrar una "identidad especial", después de que las identidades culturales de las poblaciones que habitaban las ciudades principales de Occidente (portadoras todavía de profundos elementos étnicos, locales y regionales) habían sido destruidas por la "identidad abstracta" del primer gran capitalismo mercantil. Este capitalismo mercantil llevaba aparejada la enajenación de la tierra al régimen de aparcería, modificando la figura jurídica de posesión de la tierra orientándola hacia formas prototípicas del arrendamiento capitalista (Braudel, 1984). Recordemos lo que Bolívar Echeverría afirmaba en una entrevista del año 2006 en torno a la identidad abstracta de los modernos renacentistas, y su necesidad de "darse una imagen a sí mismos":

> el nuevo hombre moderno es un hombre que nace, primeramente, con la necesidad de darse una imagen a sí mismo […] esto es lo increíble, es decir, es un hombre que nace […] vacío de identidad, vacío de figura, de forma, de imagen de sí mismo, y que necesita crearse una […] lo interesante es ver cómo esa eclosión de propuestas de imagen para lo humano que se da en la época del humanismo y del renacimiento, esa ingenuidad con la

> que los 'hombres nuevos', los burgueses creen poderse inventar a sí mismos […] inventarse modas, trajes, gestos o modos de comportamiento […] todo eso […] recibe una especie de disciplinamiento […] cuando aparece la necesidad de mostrar a este hombre nuevo con lo que es su 'verdadera' virtud, que es la virtud de adecuarse al funcionamiento capitalista de la economía (Lizardo, 2011, 18:130-19:45).

Las imágenes que la sociedad renacentista, ya propiamente moderna capitalista, se da a sí misma estuvieron codificadas, desde su interior, bajo la lógica de valorización del valor económico, es decir, la lógica de la ganancia mercantil. Por eso, la música escrita forma parte de la representación de una sociedad en la que hay diversos grupos sociales que intercambian las formas estéticas que conforman la identidad que construyen de sí mismos, y todo ello está apuntalado sobre el hecho irremediable de que la autoridad única y ecuménica del proyecto cristiano romano había perdido la fuerza necesaria para dar forma a todos los intercambios materiales en Occidente.

Históricamente son, pues, el cultivo y perfeccionamiento de la polifonía escrita tanto como la composición y cultivo de los "repertorios modernos" los dos conjuntos de fenómenos de estilo renacentista que dieron un impulso formidable al fetichismo mercantil en la circulación social de las prácticas musicales. Estos hechos clave en la historia de Occidente están comprendidos al interior de un proceso lento, pero sostenido, de secularización cultural y política que, mayormente a partir de los siglos XII y XIII, provocó, en el campo de la estética, una creciente autonomía de la música escrita respecto a su función ancilar al interior de la liturgia cristiano romana. Recordemos que la elección estética sonora del cristianismo de Roma fue el "canto llano", a una sola voz, que también puede ser una "monodia", es decir, varias voces cantando exactamente la misma secuencia melódica. Se trata de lo que hoy conocemos como "canto gregoriano", un canto al unísono que tenía como propósito la objetividad estética del ritual colectivo y la estandarización en la lectura de los textos de la liturgia. La razón que llevó a la jerarquía eclesiástica de la Roma cristiana a optar por el canto monódico es porque la codificación cantada de un texto es mucho más controlable que una lectura en voz alta demasiado personalizada, que presenta el riesgo de llenarse de excesos retóricos y expresivos. Es decir, que con el canto llano la devoción individualizada quedaba fuera de la liturgia y la liturgia se codificaban de manera exacta y disciplinada. De este modo, la organización de los sonidos con respecto al texto debía ser precisa, o de lo contrario la efectividad del sentido religioso quedaría invalidada (Raynor, Op. Cit., Cap. 2, Pássim). Estos procesos de disciplinamiento estético fueron rigurosamente observados con la finalidad de evitar cualquier posibilidad de nulidad del ritual. Esto permitía a la comunidad cristiano romana asegurar la continuidad de la eficiente circulación mercantil simple que comprobaba "empíricamente" el buen funcionamiento de la circulación mercantil simple: "la existencia de Dios se comprobaba en el mercado y no en el templo" (Echeverría, 1995, p. 193).

De esta manera, se puede decir que la diversificación del canto llano mediante el cultivo de la polifonía escrita es justo la inflexión que separa a la música del ritual cristiano romano y le da autonomía como un tipo especial y autónomo de mensaje sonoro. Al respecto Jacques Attali Esta Jacques Attali en sus estudios sobre "economía política de la música" ha indicado que,

> en las sociedades tradicionales, la música no existe en tanto tal; es un elemento de una totalidad, de un ritual del sacrificio [de las diferencias internas del grupo social y de la potencial violencia que dichas diferencias contienen], de canalización de lo imaginario, de la legitimidad (2017, p. 72).

Es decir que, en un proceso de más de siete

siglos, fueron la potencia del intercambio comercial, tanto como el ascenso de grupos sociales diferenciados frente a la jerarquía católica, así como el laicismo provocado por la abstracción del valor mercantil en los intercambios materiales cotidianos, lo que produjo la aparición de lo que hoy llamamos, autónomamente, "música". Esto es relevante pues el sistema establecido de financiamiento de las prácticas sonoras a través de la institución eclesiástica del cristianismo romano monacal se disolvió y se diversificó cuando apareció "una clase [social] cuyo poder [estaba basado] en el intercambio comercial y en la competencia" (Jacques Attali, 2017, p. 72). Justo en esos momentos los lugares y canales de difusión de lo sonoro cambiaron junto con la multiplicación de "clientes" que empezaron a comprar lo que empezó a considerarse como "música", es decir, una serie de representaciones escénicas y sonoras desligadas de la legitimidad de un ritual único e invariable. Empero, debido a la crisis de autoridad social provocada por el dinamismo del intercambio mercantil, estos "clientes" —la Iglesia, las cortes de los principados y los municipios— no fueron capaces comprar la "exclusividad" de las representaciones sonoras, y es por ello que la música circuló socialmente de manera similar a como lo hace el dinero: funcionando como "mercancía general equivalente", que circula y tiene valor entre grupos sociales heterogéneos, e incluso entre clases sociales antagónicas. La música se convierte en un "equivalente general entre formas heterogéneas de pensar y experimentar al grupo social, y por tal motivo, como indica Jacques Attali: "la música se aproxima al dinero", y ahí radica la clave para comprender su "economía política" (2017, p. 72-73).

De hecho, en su libro Ruidos, Attali ha postulado cinco grandes fases en la economía política de la música en Occidente: Escuchar, Sacrificar, Representar, Repetir, Componer: sin duda una teoría que merece una revisión detallada que, esperamos, podremos realizar en otra oportunidad. En ella, después del reconocimiento del carácter divino del control de los ruidos y los sonidos (Escuchar), la música se integra al ritual para sacrificar las diferencias al interior de los grupos sociales y favorecer la cohesión interna de cada comunidad (Sacrificar). El autor nos refiere cómo, con el ascenso indetenible de la burguesía, aparecen varios grupos sociales diferenciados (y a veces confrontados) con capacidad de "comprar" o "financiar" actividades musicales que tienen la necesidad de escenificar su identidad cultural moderna (Representar). Posteriormente, a partir de la posibilidad técnica de la fonofijación y la reproducción técnica de los sonidos y los ruidos, la música entró en una fase de reiteración (Repetir), que solo puede ser dislocada, o recodificada, por las prácticas de re semantización de los sonidos continuamente repetidos (Componer).

Es decir, que, en nuestros días, el fetichismo mercantil que se encuentra a través de la circulación de la música en formatos digitales de descarga o streaming nos coloca en la fase de repetición en la que la música se polariza hacia el ruido que impone el poder de la reproducción social del capitalismo tardío:

> La repetición nos remite a una nueva reconsideración del análisis de los comportamientos de los agentes hecho por la economía clásica y el marxismo: el consumo musical conduce a una indiferenciación de los consumos individuales. Se consume para parecerse, y no ya, como en la representación, para distinguirse. Lo que cuenta en lo sucesivo es la diferencia del grupo entero con lo que él mismo era en la víspera, y no ya la diferencia dentro del grupo (Attali, 2017, p. 164).

Considerando a la música como parte del ritual que ayuda a sacrificar las diferencias internas del grupo social, y atravesando por la música como representación artificial de los grupos sociales diferenciados, hoy la música es un ruido que enmascara el paisaje sonoro y que homogeneiza las identidades individuales mediante su consumo —y ello a través de una mínima diferenciación

modal respecto a la música-ruido "de la víspera"—. El orden social del capitalismo tardío se manifiesta en la mercantilización fetichista de un pulso de reactualización del ruido, que le da la apariencia de un falso dinamismo a un sistema que día a día muestra su letargo y atrofiamiento frente a la devastación de las formas de lo natural humano y lo natural no humano. Attali nos ha indicado que la subversión posible de este ruido monótono y anquilosante es la composición utilizando el ruido como material primario ¿Tendremos el tiempo y la capacidad para llevar a cabo este desafío?

Referencias

Attali, J. (2017). Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música.* Siglo XXI Editores.

Banco Mundial (2025). *Datos Banco Mundial. América Latina y el Caribe.* https://datos.bancomundial.org/pais/america-latina-y-el-caribe

Braudel, F. (1984). *Civilización material, economía y capitalismo.* Siglos XV-XVIII. Tomo II. Los juegos del intercambio. Alianza Editorial.

Cage, J. (1973). *Silence* Wesleyan University Press.

Christensen, E. (1996). *The Musical Timespace. A theory of music listening.* Aalborg University Press.

Echeverría, B. (1995). *Las ilusiones de la modernidad.* UNAM/El equilibrista.

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música.* Fondo de Cultura Económica.

Lizardo, D. (2011, 8 de noviembre). *Entrevista a Bolívar Echeverría por Diego Lizarazo Arias*, en el programa producido por PIDCE-TV UAM, en 2006. Min. 18:11-22: 40. http://bolivare.unam.mx/entrevistas/visiones_de_la_palabra

Murray Schafer, R. (1994). *The soundscape:our sonic environment and the tuning of the world.* Destiny Books.

Oliva Mendoza, C. (2016). *Espacio y Capital.* Universidad de Guanajuato; México.

Oliva Mendoza, C. (2013). *Semiótica y capitalismo.* Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría. Ítaca-UNAM.

Oliva Mendoza, C. (2019). Tu peso en oro. El libro impreso y la textualidad de sentido. *Rev. filos. open insight*, 10(20), 37-51. https://doi.org/10.23924/oi.v10n20a2019.pp%25p.372.

Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música.* Desde la Edad Media hasta Beethoven. Ed. Siglo XXI.

Rechardt, L (2025, 23 de abril). *IFPI looks at a decade of digital transformation in the music industry.* WIPO MAGAZINE. https://www.wipo.int/web/wipo-magazine/articles/ifpi-looks-at-a-decade-of-digital-transformation-in-the-music-industry-73661

Dinero, mercancía y amor:

música de una noche de verano

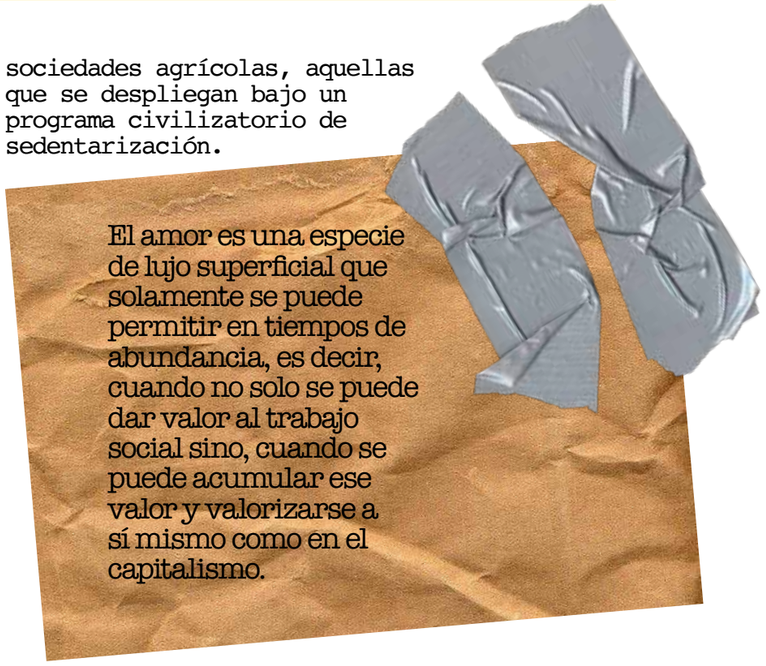
Luis Guillermo Martínez Gutiérrez

Fotografía: Pablo Villavicencio

Si hacemos caso a Ted Gioia (2015) la canción de amor puede entenderse en dos vertientes: como el conjunto de los cantos con fines procreativos y aquellos cantos que celebran la unión de dos personas sin ningún propósito procreador. Es interesante esta distinción, pues el detonante que hace que estos grupos de canciones sean diferentes es un elemento económico civilizatorio: el paso de la recolección y la caza a la sedentarización agrícola. Esta división hace que Gioia pueda afirmar que:

> En ambientes de escasez e incertidumbre, los sentimientos personales quedan desplazados por las necesidades comunales y la supervivencia. El amor no es una preocupación primaria, o al menos no el amor romántico según lo define nuestra actual cultura popular, aunque la cópula y la fertilidad siempre han de serlo (p. 31).

Así, para Gioia, la canción de amor romántico (sin propósitos de procreación), solamente es posible en las sociedades agrícolas, aquellas que se despliegan bajo un programa civilizatorio de sedentarización.



Aunque el estudio de Gioia no pretende determinar estas últimas afirmaciones vertidas, para este estudio es evidente cuando Gioia realiza la historia de las canciones de amor. Si solamente en la "abundancia" puede existir la canción de amor romántico, entonces el capitalismo sería una de sus máximas expresiones y viceversa, el capitalismo es la condición necesaria para que pueda existir el amor romántico y sus canciones. No causaría sorpresa entender a la canción de amor como una gran propulsora del capitalismo a partir de la creación del entretenimiento musical:

> Hoy damos por sentado que la gente o bien "consume" o bien "crea" entretenimientos musicales, y ciertamente este modelo se ajusta muy bien a la realidad económica de la creación de música en el siglo XXI.
>
> De hecho, puede que la canción de amor haya jugado un papel decisivo en la creación de nuestra noción moderna de que la música sirve ante todo como entretenimiento y diversión. A través de la evolución del cantautor en occidente, la canción de amor ha sido la principal atracción. Se ha adaptado a los gustos cambiantes y a las modas pasajeras, así como a los principales métodos de diseminación musical y a las nuevas tecnologías relacionadas con la información y la preservación de canciones (Gioia, 2015, p. 287).

Lo anterior hace recordar algunos planteamientos metafóricos que realiza Karl Marx en El capital. Justo en esa obra, el filósofo de Tréveris, sugiere que entre la mercancía y el dinero existe una complicada relación amorosa; tanto así que llega a asegurar que "la mercancía ama al dinero" (Marx, 2016a, p. 131). Al seguir con su explicación, asegura, con otra imagen amorosa, que los precios son los ojos con los que las mercancías "le lanzan tiernas miradas de amor" (p. 134) al dinero. Bajo la hipótesis que se entrevé en Gioia, podríamos entender por qué Marx asemeja las transacciones de la venta-compra con la relación amorosa, pero ¿qué relación tiene esto con la música? Para responder a esta pregunta, es preciso detenerse en el apartado 2 "Medio de circulación" del capítulo III de El capital, donde Marx explica las metamorfosis de las mercancías, entendidas estas, como la venta y la compra, expresadas en las fórmulas M–D (venta) y D–M (compra).

Para Marx, la venta es la transformación de la mercancía en dinero, es, más bien, un

cambio de forma o de cuerpo: el paso del cuerpo -o de la forma- mercantil al cuerpo -o forma- dineraria. Marx lo llama el salto mortale. Si la mercancía, al poseedor o productor, no le sirve más que como valor de cambio, ¿cómo se hace posible esta transformación formal para obtener la forma dinero y así poder obtener el equivalente en valor dinerario? Marx (2016a) asegura que la mercancía "solo como dinero puede adoptar la forma de equivalente general socialmente vigente, y el dinero se encuentra en el bolsillo ajeno. Para extraerlo de allí, es necesario que la mercancía sea ante todo valor de uso para el poseedor de dinero." (p. 129) Suponiendo que esto sucede así y que la mercancía es vista como valor de uso por el poseedor de dinero, entonces podemos asegurar que la mercancía atrae al dinero, pero, ¿de qué forma la mercancía expresa su valor, ya no de uso, sino de cambio para la adecuada transformación formal en dinero? Por medio del precio, es decir, de "la denominación dineraria de la cantidad de trabajo social objetivada en ella." (Marx, 2016a, p. 130). La mercancía llama la atención del dinero con el precio, así, el dinero pone su atención en ella, y aquí es donde empieza a formularse la metáfora amorosa. Marx (2016a), referenciando a Sueño de una noche de verano va a terminar diciendo: "la mercancía ama al dinero, pero 'the course of true love never does run smooth [nunca es manso y sereno el curso del verdadero amor.]'" (p. 131).

Por otro lado, la compra, formulada como D-M, es la trasformación de la forma dineraria en mercancía, es el otro lado de transacción anterior (la venta), aunque para Marx estas dos metamorfosis son en realidad un mismo movimiento, es decir, la compra es, al mismo tiempo, venta, ya que se trata de un circuito infinito de intercambio mercantil (M-D-M- etc.). Al explicar lo que pasa en la compra, Marx (2016a) asegura que "los precios, los ojos con los que las mercancías le lanzan tiernas miradas de amor, le indican al dinero los límites de su capacidad de transformación, o sea su propia cantidad" (p. 134). Con la explicación pasada del precio en la venta, se puede entender ahora por qué dice Marx que las mercancías "le lanzan tiernas miradas de amor" al dinero. En esta metáfora pasa algo interesante si analizamos lo que está plasmado en la Contribución. Ahí, en el apartado donde explica la segunda metamorfosis (la compra), Marx (2016b) asegura:

> En cuanto oro, o en su existencia como equivalente general, es posible representar directamente la mercancía en los valores de uso de todas las demás mercancías, todas las cuales aspiran al oro como su más allá, pero al mismo tiempo indican la nota en la cual debe de resonar para que sus cuerpos, los valores de uso, se pongan del lado del dinero, y su alma, el valor de cambio, del lado del oro mismo (pp. 78-79).

Marx, en El capital, cambia la metáfora que utiliza en la Contribución cuando está explicando la compra. De la imagen de que la mercancía debe de estar en la afinación correcta del sonido para que resuenen adecuadamente los cuerpos mercantiles para hacer posible su transformación a la que aspiran (forma dineraria), pasa a la metáfora de la mirada tierna de amor. Paso del sonido (afinado) a la mirada (de amor tierno). Se desconocen los motivos por los que Marx cambia esta metáfora, pero lo cierto es que la idea se mantiene, tanto la mirada tierna de amor como el sonido afinado que hace resonar los cuerpos, conservan la idea del "llamado de atención" y de cierto encantamiento, es decir, de enajenación ya que, para Marx (2016a), el dinero es "la mercancía absolutamente enajenable" (p. 134). Se puede pensar que, siguiendo con la influencia de Shakespeare, Marx cambia la metáfora para seguir a tono con la trama que se presenta en Sueño de una noche de verano, cuando Puck promete entregar el líquido de aquella flor que, puesto en los ojos, hace enamorarse de la primera persona que se vea.

Al respecto, algunos especialistas han estudiado la importancia de Shakespeare en la obra de Marx desde su juventud (Stedman Jones, 2018), hasta sus textos de madurez. Adolfo Sánchez Vázquez (2009) dedicó un estudio analítico a la crítica que realizaron

Marx y Engels a Lassalle sobre la tragedia, intitulado La concepción de lo trágico en Marx y Engels, en donde la presencia de Shakespeare es decisiva para formular dicha crítica. A este acercamiento a la concepción de la tragedia en Marx, se tendrían que sumar los trabajos de José Sazbón (1981), José Roberto Herrera Zúñiga (2018) y Bartolovih, Hillman y Howard (2012), trabajos que se centran ya no en las disertaciones meramente de corte estético de Marx donde Shakespeare influye notablemente, sino en el hincapié shakespeariano que hace Marx en sus obras políticas. Con todos estos trabajos en cuenta habría que sumar el de Ludovico Silva (2011) donde estructura una propuesta más global sobre el estilo literario que logra desarrollar Marx.

Aunque es cierto que la mayoría de estos autores se han detenido a estudiar la presencia insistente del discurso del Timón de Atenas desde los Manuscritos del 44, pasando por la Ideología alemana y la Contribución a la crítica de la economía política, hasta El capital, como ha quedado claro, este trabajo se interesa por otras citas que también hacen alusión al papel del dinero. Sobre dicho discurso, por ahora, solamente basta decir que Marx lo utiliza como explicación cuando asegura que "en el dinero se ha extinguido toda diferencia cualitativa de las mercancías, él a su vez, en su condición de nivelador radical, extingue todas las diferencias" (Marx, 2016a, p. 161).

Asimismo, la importancia de detenerse en lo que parecería simple estilismo metafórico en Marx, resulta ser mayor. En su estudio sobre lo que entiende como el estilo literario de Marx, Ludovico Silva lo dice de manera más clara y contundente:

> Se necesitaría un volumen completo para estudiar al detalle las principales, de estas vastas metáforas. Porque ellas no cumplen un papel puramente literario u ornamental; aparte de su valor estético, alcanzan en Marx un valor cognoscitivo, como apoyatura expresiva de la ciencia. Se equivocan quienes creen que las metáforas no son una fuente de conocimiento; podrán no representar un conocimiento exacto, pero tienen valor cognoscitivo (Silva, 2011, pp. 64-65).

Así, la metáfora del tono exacto de resonancia y la de la mirada tierna de amor, son otra forma de expresión de la de enajenación. Por tanto, al hacer caso a Gioia y a Marx, la relación de la música y el amor romántico podemos pensarla como una relación de raíz económica. Es decir, que esa relación no es posible sin el desarrollo económico de la acumulación y la valorización del valor, es decir, que nuestra idea del amor es, más bien, una idea económica y que, de hecho, no se puede entender una sin la otra. Así, cuando se le canta al amor, en verdad se le canta a la desventura o a la prosperidad económica. Desde este punto de vista, tal vez una de las formas más acabadas sea Rata de dos patas, en donde la relación económica y amorosa es más clara: "Rata de dos patas, /te estoy hablando a ti /porque un bicho rastrero /aún siendo el más maldito /comparado contigo/ se queda muy chiquito" (Paquita la del Barrio, 2021)

Otro ejemplo sobresaliente es Amo a mi país de Gerardo Enciso, en donde la relación amorosa está más descubierta hacia el lado político y económico de la relación. El título antoja un lugar común nacionalista pero pronto se presenta esta no correspondencia amorosa de la que hace mención Marx al recordar a Shakespeare (nunca es manso y sereno el curso del verdadero amor): "Cansado ya de sobrevivir y de sentir la soga al cuello. /Con el rostro hundido en una cerveza, se apagaron las ganas prendidas de andar. /Amo a mi país, pero él no me ama a mí./ Amo a mi país, pero él no me ama a mí" (Cero Decibeles, 2019).

Por último, es importante entender que Marx insiste en esta metáfora justamente cuando tiene que hablar sobre el papel que tiene el dinero en el intercambio mercantil, es decir, justo cuando se exacerba el movimiento. El amor, parece, tiene el mismo principio de transformación, por eso el amor, a pesar de sus promesas, no puede permanecer inmóvil (sin valorarse) de la misma manera que el dinero y las mercancías. Jaime López ha

explicado esto en Corazón de cacto. En ella parece quedar claro que la tensión entre lo económico y las relaciones amorosas la origina la forma natural: "El amor como un nubarrón/ llueve recio, tupido y luego se va, /y si llega a quedarse se va evaporando, se va" (Forodeltejedor, 2010).

Referencias

Bartolovih, C., Hillman, D., y Howard, J. E. (2012). *Great shakespeareans. Marx and Freud.* Vol. X. Continuum.

Cero Decibeles. (2019, 20 de agosto). *Amo a mi país — Gerardo Enciso en Cero Decibeles* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IowmqkEGZZQ

Forodeltejedor. (2010, 5 de diciembre). *Jaime López Foro del Tejedor- Corazón de cacto* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NI1Xp1sWjdY

Gioia, Ted. (2015). *Canciones de amor. La historia jamás contada.* Turner Noema.

Herrera Zúñiga, J. (2018). El derecho al pan, el derecho a la poesía. La influencia de las metáforas shakespereanas en la obra de Karl Marx. *Revista Filosofía Universidad Costa Rica*, (147), 87-100.

Jiménez, P. (2025, 17 de febrero). *"Rata de dos patas" de Paquita la del Barrio: así surgió y a quién está dedicada la famosa canción.* Excelsior. https://www.excelsior.com.mx/funcion/rata-de-dos-patas-de-paquita-la-del-barrio-historia-y-a-quien-esta-dedicada-la-cancion

Marx, K. (2016a). *El capital. El proceso de producción del capital.* Tomo I/ Vol. I. Siglo XXI.

Marx, K. (2016b). *Contribución a la crítica de la economía política.* Siglo XXI.

Sánchez Vázquez, A. (2009). *Incursiones literarias.* UNAM.

Sazbón, J. (1981). El fantasma, el oro, el topo: Marx y Shakespeare. *Cuadernos Políticos*, (8), 88-103.

Silva, L. (2011). *El estilo literario de Marx.* Alcaldía de Caracas, Fondo Editorial Fundarte.

Stedman Jones, G. (2018). *Karl Marx. Ilusión y grandeza.* Taurus.

Paquita la del Barrio. (2021, 16 de julio). *Paquita la del Barrio — Rata de Dos Patas* (Visualizador Oficial) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ld9wCxrbn3w

La música desde el estructuralismo y la antropología simbólica: posibles rutas de reflexión

María Verónica Farfán-Durán

Fotografía: Patricio Borja

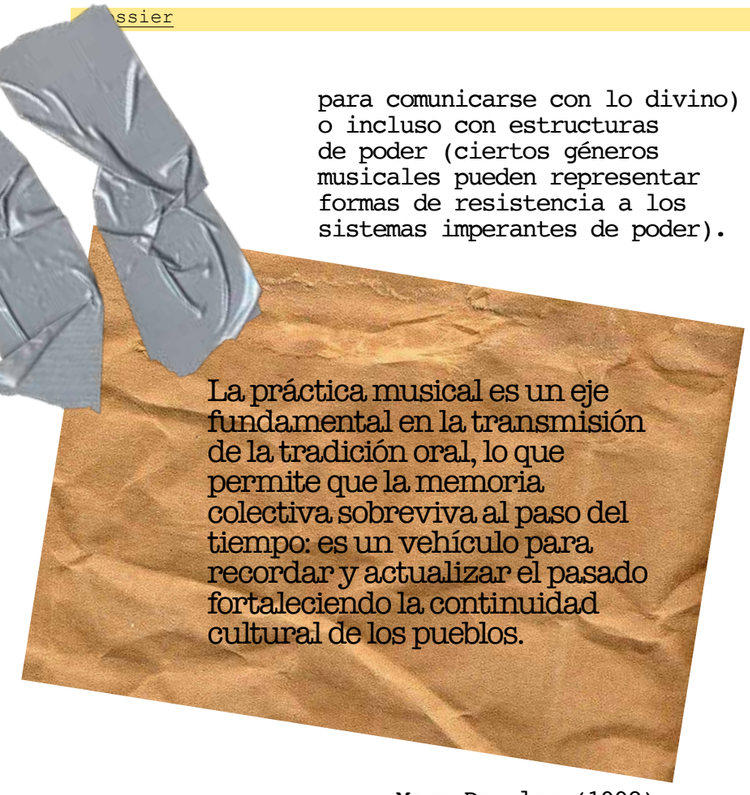
El arte es un concepto occidental que ha sido racionalizado durante siglos hasta institucionalizarse como disciplina y discurso. Según Rancière, el arte es posible no sólo por la existencia de pintores, músicos o bailarines: "para que haya arte, hace falta una mirada y un pensamiento que lo identifique" (Rancière, 2004 en Méndez, 2009, p. 18). De modo que este fenómeno es concebible por un sistema de pensamiento cuyas categorías se reconocen colectivamente y determinan lo aceptado como "arte" excluyendo aquello que no encaja en dicha estructura. Por ello, resultan útiles planteamientos como el del antropólogo Jacques Maquet (en Méndez, 2009) quien sostiene que una gran cantidad de sociedades no occidentales no necesariamente tienen arte entendiendo a este desde las categorías de sociedades euro-centradas, sin embargo, con seguridad en sus lenguas contemplan sus propios conceptos para describir fenómenos similares. En cualquier caso, el arte es una construcción cultural articulada a un sistema complejo de creencias, códigos y valores a partir del cual se expresa y reproduce los esquemas mentales que dotan de sentido al universo.

La disciplina que ha permitido el arte en occidente es la estética. Para Lourdes Méndez (2009) la base de la estética occidental moderna es la teoría kantiana según la cual "la facultad de juzgar es un atributo de todos los seres humanos" (2009). La definición de lo bello se fundamenta en dicha capacidad y pone en relación la razón pura y la razón práctica[1], trascendiendo la ciencia de lo bello defendida por Baumgarten (en Méndez, 2009) para apostar por una crítica de lo bello, la cual se fundamenta en la experiencia estética producida por el mero acto de contemplar. La estética moderna proveniente de este pensamiento ilustrado, se vuelve un tratado moral o un deber ser que guía el actuar artístico y "legitima la exclusión y la diferente valoración de las obras creadas por mujeres y «primitivos»" (Méndez 2009). En ese marco, se explica cómo dentro de las artes, existen manifestaciones que calzan en los valores socialmente aceptados, frente a otros que tienden a ser tradicionalmente excluidos o marginados. La antropología simbólica ofrece un marco interpretativo de interés para analizar al arte como fenómeno portador de valores y formas de pensar. En ese sentido, pretendo plantear que el arte y en particular la música, es un sistema de distinción y clasificación cultural que permite ordenar, categorizar y semantizar el mundo.

Según Geertz (1994) el significado del arte es local y contextual, ya que su sentido depende de creencias, sistemas de clasificación, símbolos y mentalidades propias de cada sociedad. La música al ser un lenguaje que estructura el pensamiento colectivo se convierte en una herramienta privilegiada para la transmisión de significados y valores culturales a lo largo del tiempo. Por medio de la música se transmiten experiencias, tradiciones y valores que refuerzan el sentido de pertenencia social, tanto a través del mensaje en la lírica, como de la estructura musical (ritmo y armonía). Los géneros musicales tienden a asociarse instintivamente con esferas sociales específicas: la salsa con sociedades caribeñas, el vals con eventos cortesanos, la marimba con la costa, el rap con barrios urbanos, e infinidad de ejemplos. Pero más allá de caer en un determinismo espacial de la música (porque no es la intención insinuar que un determinado género musical se desarrolla solo bajo condiciones geográficas específicas), se trata de entender que la música no existe en un vacío estético, sino que dependen de un entramado sociocultural (Geertz, 1994) como los sistemas de creencias (la música puede ser un vehículo

[1] El paradigma kantiano distingue la razón pura de la razón práctica, siendo la primera todo lo asociado a las ideas y al conocimiento, mientras que la segunda corresponde a la acción y los deseos. En ese sentido, establece una diferenciación entre ambos sexos donde la razón pura es dominio de los hombres y la razón práctica es propia de las mujeres (en Méndez, 2009).

para comunicarse con lo divino) o incluso con estructuras de poder (ciertos géneros musicales pueden representar formas de resistencia a los sistemas imperantes de poder).



Mary Douglas (1998) planteó que toda cultura organiza la realidad mediante "enrejados" cognitivos que establecen categorías de pertenencia. En Estilos de pensar, argumenta que los sistemas de clasificación no son neutrales, sino que reflejan y refuerzan estructuras de poder. Desde un análisis antropológico de la música como fenómeno cultural, esta autora ofrece herramientas clave para explicar por qué hay géneros musicales más expuestos que otros a juicios estéticos. En ese sentido, sostengo que el metal y sus subgéneros responden a mecanismos de distinción social específicos y se erige como ejemplo de resistencia simbólica ante los intentos de exclusión por parte de los grupos hegemónicos que establecen las normas estéticas "aceptables". El metal al ser asociado con sonidos "agresivos", letras transgresoras y una estética oscura, funciona como un marcador de alteridad que desafía estos cánones dominantes.

La misma autora también hace énfasis en el papel del cuerpo y los rituales para la construcción de identidad. Dentro del metal esto puede manifestarse en bailes o performances como el headbanging, mosh, pogo, y otros, que en los conciertos masivos funcionan como rituales catárticos, en ellos se pueden alcanzar niveles de agresividad (consentida) tan altos que, desde una perspectiva de decoro social, podrían considerarse una práctica "barbárica". Sin embargo, esta forma de distinción cultural es lo que refuerza la cohesión interna de los "metaleros".

El trabajo etnográfico de Lévi-Strausss sobre la sociedad nabikwara[2], explica la magia como un fenómeno complejo en el que se construyen creencias sociales con base en mecanismos psicofisiológicos reales (1995) y cumple funciones sociales y políticas dentro de las comunidades por lo que resulta susceptible a ser usada incluso como estrategia para fines de poder. La magia en la sociedad nabikwara tiene en común con el arte en sociedades occidentales, en que ambos son fenómenos sociales que dependen del consenso y creencia compartida entre una comunidad. Los fenómenos socioculturales como el arte o la magia, se erigen en una especie de "campo de gravitación" (como sugiere Lévi-Strauss) que define y sostiene las relaciones mágicas (en el caso de la magia con los nabikwara) y la experiencia estética (en el caso del arte y la música con occidente), por lo que la eficacia de una obra artística o mágica se consuma como una realidad socialmente construida, lo que no la exime de tener una base real, psico-fisiológica que le dota de una racionalidad propia.

El escenario donde la música y el mito se actualizan y cobran eficacia material es en el ritual, el cual, no necesariamente hace referencia a los ritos de sacrificio de sociedades folclorizadas o a las ceremonias exóticas presentadas sin ningún tipo de contextualización. El ritual puede presentarse en la propia sociedad de origen, por ejemplo, asistir a un concierto de metal puede considerarse una práctica ritual en la que al unirse al "mosh" el público se conecta con lo divino (o quizá lo diabólico), y donde cantar es una ofrenda sagrada para la

[2]Un pueblo indígena de Brasil que Lévi-Strauss trae a su análisis para explicar el funcionamiento social, psicológico y simbólico de la magia así como el papel social del hechicero en su comunidad.

audiencia. Empleando términos de Lévi-Strauss, diría que los efectos psico-fisiológicos del metal son magia socialmente concertada.

Ahora bien, esta actitud de rebeldía y resistencia que caracteriza al metal como género musical históricamente marginado, también constituye un campo de tensiones donde su exclusión sistemática se entrelaza con dinámicas de hipermasculinización (Sheree, 2015).

El metal se ha constituido como territorio de reafirmación masculina donde se exalta el poder físico y la agresión, que son elementos asociados a la masculinidad hegemónica, y la violencia concertada del mosh es símbolo de camaradería masculina. En el metal, al igual que en cualquier esfera social hegemónica, las mujeres son relegadas a roles pasivos o sexualizados. Resulta interesante lo paradójico de esta hipermasculinización dado el uso performático de melenas largas, maquillaje y ropa ajustada con las que varias bandas de rock y metal masculinas han marcado tendencia.

La interseccionalidad en el metal sin duda es un tema de investigación con alcances más amplios a los aspirados en un pequeño ensayo como el presente.

Para finalizar, es mi deseo comentar brevemente sobre la dimensión espacial y temporal de la música y la manera en que la inteligencia artificial puede influir en las formas de habitar y experimentar esta expresión artística. Ingold (2015) sugiere que la relación entre líneas y superficies nos permite repensar la manera en que los humanos interactúan con el entorno, no solo como observadores, sino como participantes activos en la creación y transformación del mundo material. Explica que las líneas reflejan la conexión entre cuerpo y entorno porque son el resultado de la acción corporal en el mundo y, al mismo tiempo, guían y estructuran la experiencia del cuerpo en el espacio. Según Ingold, las líneas no son solo marcas abstractas, sino trayectorias vivas que surgen del movimiento y la percepción corporal. Al cantar, la vocalista traza líneas con su cuerpo a través de sus movimientos, gesticulaciones e incluso de las ondas sonoras que produce con el sonido. La voz de la cantante es una línea sonora que puede ser vista como una extensión del cuerpo humano del que se desprende; el cual sería esta superficie viva y dinámica a través de la cual las líneas se manifiestan y se experimentan: la voz es línea, el cuerpo es superficie.

Además de la dimensión espacial y material, desde la óptica de Lévi-Strauss podemos incorporar el nivel temporal. La sincronía y diacronía son dos ejes esenciales para el análisis estructuralista: la sincronía se refiere a la reproducción simultánea de varios elementos sonoros, por ejemplo, un acorde de guitarra (que es la ejecución simultánea de varias notas dentro de una tonalidad armónica). Por otro lado, la diacronía se refiere a la sucesión temporal del conjunto de sonidos que componen una obra musical, es decir, la melodía durante un periodo de tiempo (Llinares, 1997). Al igual que el pensamiento mítico, la música requiere una dimensión diacrónica para manifestarse y, paradójicamente, a la vez busca suprimir el tiempo creando una experiencia sincrónica para el oyente o receptor del mito. La música, así como el mito, es a la vez presente inmediato y presente extendido.

Ahora bien, en un contexto tecnológicamente mediado, esta experiencia musical se ve significativamente alterada. Mientras que Lévi-Strauss destacaba que la música "inmoviliza el tiempo fisiológico del oyente" creando una totalidad sincrónica (Llinares, 1997), la inteligencia artificial descompone este principio con plataformas de difusión como Spotify donde los algoritmos personalizan flujos sonoros en tiempo real, creando una temporalidad fragmentada que, además, se puede modificar a voluntad mediante comandos de control (play-pause-previous-next). ¿Esto significa, entonces, que la experiencia musical temporal descrita por Lévi-Strauss, sólo puede mantenerse intacta con el ritual del concierto en vivo?

Los rituales musicales (conciertos y danzas) descritos por Ingold como

“ceremonias colectivas” donde las líneas sonoras devienen hilos sociales (2015), también han sido trasladados a espacios virtuales a través de generadores de música en tiempo real, desde aparatos que adaptan melodías con biomarcadores del usuario (como sensores que transforman los movimientos en sonidos musicales) hasta plataformas como TikTok que usan algoritmos para viralizar samples transformando a los usuarios en co-compositores pasivos de líneas melódicas populares. De modo que la inteligencia artificial y la experimentación musical tecnológicamente mediada han provocado una revolución en las formas de crear y percibir la música.

La inteligencia artificial definitivamente es un hito histórico, no sólo porque representa el avance tecnológico más novedoso de la actualidad, sino porque está revolucionando las formas simbólicas de ver y entender el mundo. Probablemente se vivió algo similar en el renacimiento cuando se

Fotografía: Patricio Borja

implementó la perspectiva como técnica pictórica. Belting argumenta que "la perspectiva ha sido una técnica cultural, y no solamente un asunto de arte, que simbolizó el derecho a la percepción que cada cual podía ejercer con su propia mirada" (Belting, 2012). Y es que la perspectiva consiste en proyectar la mirada única y particular de un espectador, convirtiendo al mundo en imagen, lo que supuso "una revolución de la mirada" que transformó fundamentalmente la cultura occidental. En definitiva, más allá de las evidentes amenazas en la hipermediatización de las artes, cabría preguntarse si en última instancia, la música mediada tecnológicamente suprime o en realidad actualiza el principio lévi-straussiano según el cual, esta es un puente entre lo natural y lo intelectual, considerando que ahora la humanidad cuenta con herramientas digitales que son partícipes activos de las sinfonías eternas.

Referencias

Belting, H. (2012). La perspectiva y la cuestión de las imágenes. Caminos entre Oriente y Occidente. En. H. Belting. (Eds,), Florencia Bagdad. *Una historia de la mirada entre oriente y occidente* (pp. 17-50), Akal.

Geertz, C. (1994). El arte como sistema cultural. En C. Geertz. (Eds.), *Conocimiento Local* (pp. 117-146), Paidós.

Ingold, T. (2015). Trazos, hilos y superficies. En T. Ingold. (Eds.), *Líneas. Una breve historia* (pp. 65-106.), Editorial Gedisa.

Lévi-Strauss, C. (1995). El hechicero y su magia. En C. Lévi-Strauss (Eds.), *Antropología Estructural* (pp. 195-210.), Ediciones Paidós.

Llinares, J. (1997). Arte y antropología. Notas sobre la música en Lévi-Strauss. En Frankfurt a. M, Pensar lo humano: *Actas del II Congreso Nacional de Antropología Filosófica* (pp. 223-236), Vervuert Verlagsgesellschaft.

Méndez, L. (2009). La construcción del campo artístico en las sociedades occidentales. En L. Méndez, (Eds.), *Antropología del campo artístico* (pp. 15—48), Editorial Síntesis.

Sheree Rogers, A. (2015). *Women in hypermasculine enviroments: an analysis of gender dynamics in the heavy metal subculture.* [Tesis de maestría]. University of South Carolina

El uso de algoritmos en la música

Una práctica antigua

Jannet Alvarardo Delgado

Fotografía: Rafael Idrovo

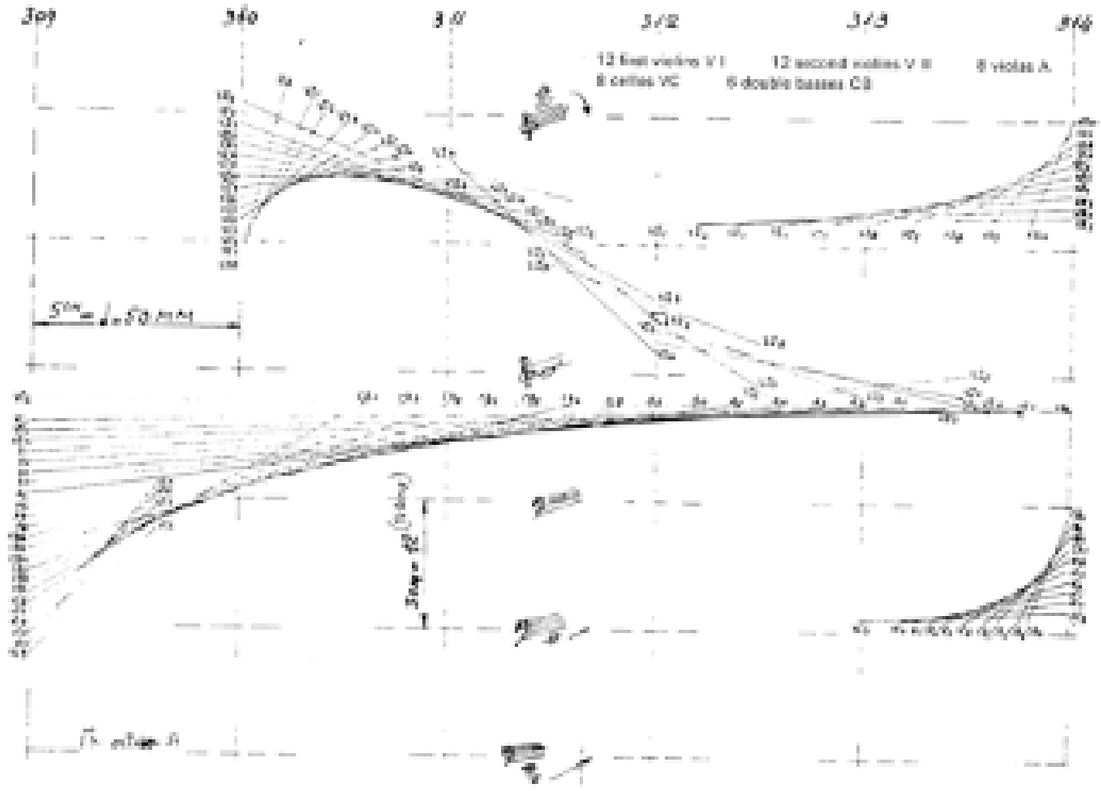
La creación sonora y la aleatoriedad

Iniciemos este texto con dos conceptos, el de aleatoriedad y de algoritmo por ser procedimientos utilizados en varias prácticas musicales y su difusión. La etimología de aleatoriedad, del latín alea, señala azar, juego de azar; y, en el caso de la composición musical formal, concebida como una estructura escrita predeterminada, con todos sus elementos melódicos, armónicos, rítmicos y texturales, puede estar condicionada por fragmentos interrelacionados de forma aleatoria. Es decir que el creador puede controlar total o parcialmente su composición. Un caso que ha sido vox populi, desde la experiencia occidental del clasicismo, es el de Mozart, que creaba breves obras lanzando dados que contenían en cada una de sus caras, gráficos pautados de motivos rítmico-melódico- armónicos, con un compás determinado. Cada lanzamiento de dados mostraba los motivos o fragmentos a ser escritos en partitura uno tras otro, entonces, la música que se producía dependía del azar con que se sucedían estos dados y no enteramente de la rigurosidad de concebirla nota por nota. Este procedimiento y otros de mayor complejidad se llamaría aleatoriedad controlada en el siglo XX.

La música estocástica, justamente, es la que emplea el azar controlado y operaciones estadísticas de probabilidades para construir estructuras musicales, de esta manera la dinámica o intensidad, motivos melódicos, acentuaciones, y demás aspectos sonoros, temporales y expresivos pueden ser gestados como patrones a repetirse y variarse. El griego Iannis Xenakis es considerado el iniciador de la técnica compositiva estocástica a mediados del siglo XX (Xenakis, 1992), cálculos probabilísticos generaban su música en el UPIC (Unité Polyagogique Informatique CEMAMu), ahora ya clásica dentro de la complejidad contemporánea. Pithoprakta, Metástasis, Persephassa, son referentes de su propuesta, desarrolladas también con la electrónica de esos momentos.

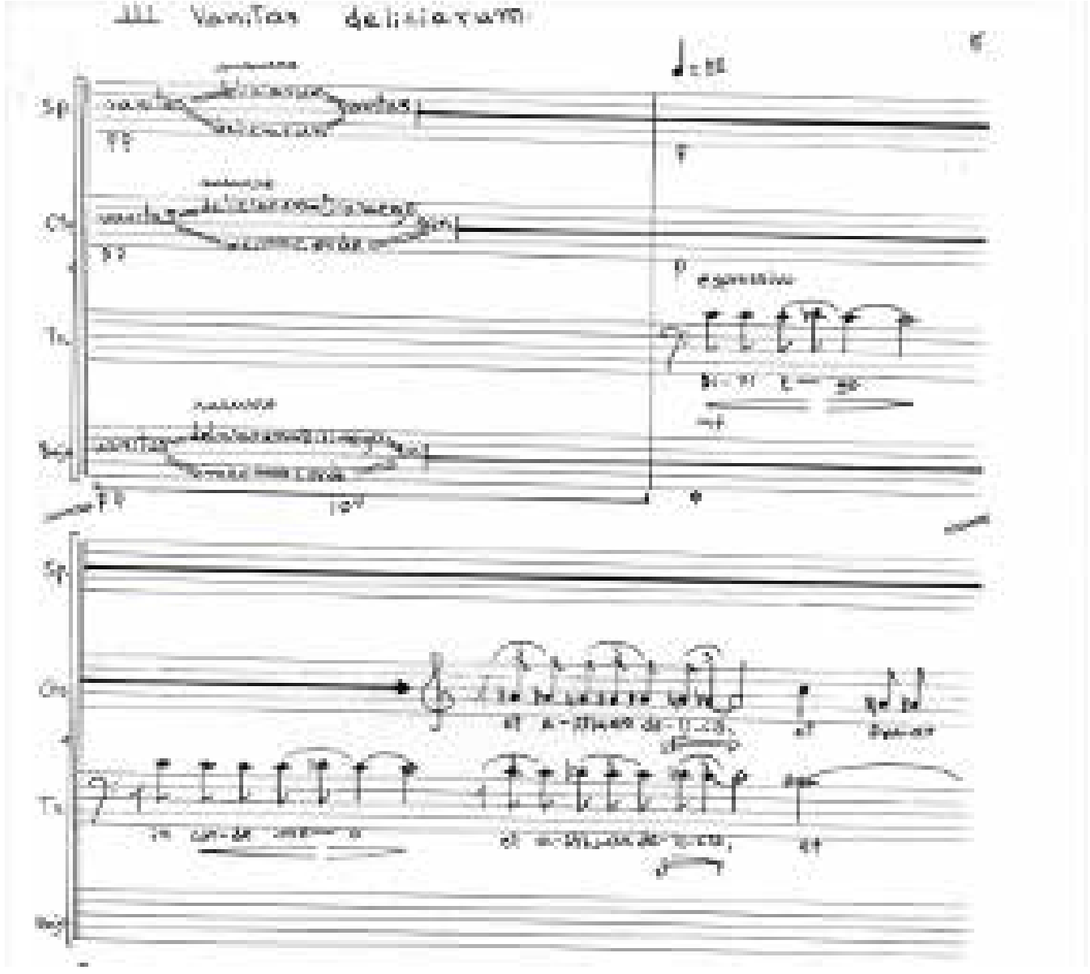
Otro ejemplo que viene al caso es la obra para coro mixto de quien suscribe, Vanitas vanitatum que comparte técnicas de aleatoriedad controlada.

Figura 1. Fragmento de la obra Metástasis, obra para orquesta, de Xenakis.



Fuente: Wannamaker, (2012).

Figura 2. Fragmento de Vanitas vanitatum para coro mixto de Jannet Alvarado (2025)



La música algorítmica puede contener eventos sonoros producidos al azar mediante sus operaciones matemáticas, aunque estos algoritmos también pueden ser deterministas y ofrecer los mismos resultados siempre favoreciendo una música repetitiva. Así pues, esta música puede incluir la aleatoridad. Desde mediados del siglo XX, oficialmente, todo creador ha pasado por la experiencia de las posibilidades sonoras aleatorias en composiciones de varios estilos, sobre todo, en las que se apuesta por evadir la tonalidad y sus reglas armónicas estereotipadas, alejarse del do mayor, si bemol menor o cualquiera de las tonalidades practicadas en música sistemática o intuitiva (Alvarado, 2022), clásica o popular como se diría comúnmente.

No se puede dejar de mencionar a John Cage, compositor estadounidense (entre otros) que experimentaba con el happening, en el que utilizaba objetos sonoros inusuales junto con la actuación; es memorable su performance Water walk de 1960, en el que sonorizaba desde un piano hasta una tina de baño, pasando por objetos domésticos en un escenario frente a un público que se divertía, observaba y oía con sorpresa ruidos y sonidos no relacionados con su representación epistemológica (Alvarado, 2019) y emocional de música. En algunos de sus trabajos con instrumentos musicales convencionales, compuso con propuestas aleatorias tomadas de las probabilidades que le ofrecía el libro chino de oráculos el I Ching. Music of changes para piano, es un buen ejemplo de su uso. En una entrevista ofrecida por Cage a Wes Nisker señaló sobre el I Ching:

> lo utilicé ampliamente. Aplico operaciones aleatorias para determinar la frecuencia, la amplitud, el timbre, la duración y la ubicación de los diferentes elementos de mi música. Las operaciones aleatorias me permiten alejarme de las preferencias de mi ego para poder prestar atención a lo que está fuera de mi propia psicología y memoria (Nisker, 2002, párr. 10).

Actualmente, en la música electrónica, se utilizan algoritmos en software para crear distintos estilos de música ligada al jazz, pop, electrónica o minimalismo, así como a la música y el arte generativo, la característica específica es que nunca se repite la mismo obra en su interpretación, debido al grado de aleatoriedad en los procesos de producción. Un software visual de programación para crear música y multimedia es Max MSP, mediante este se pueden crear trabajos complejos en tiempo real con propósitos estéticos contemporáneos poco convencionales.

Como contraparte, la inteligencia artificial ofrece programas de software para componer música popular escogiendo aleatoriamente estilos, escalas, ritmos, timbres y demás elementos estructurales escritos o en audio, manipulables por profesionales de la música o aficionados, algunos programas son WolframTones o Sheet Music Generator. Sin embargo, siempre es preferible poseer un conocimiento personal

Fotografía: Rafael Idrovo Espinoza

sobre técnicas compositivas, inclusive, para alimentar al azar las propuestas electrónicas en el programa y tener consciencia del proceso compositivo.

La industria musical y el sometimiento social del gusto

En lo que respecta a la industria musical, desde el advenimiento del fonógrafo a finales del siglo XIX, construido para captar las primeras grabaciones sonoras, se ha ido transformado y variando la tecnología de registro fonográfico, así como los protagonistas que intervienen en su proceso y sistematización. Las grabaciones en disco de vinilo, luego en cinta magnetofónica, aportaron al arribo de la radiodifusora, que en el Ecuador data de 1925 con la fundación de la radio El Prado en Riobamba, su transmisión corresponde a 1929. La difusión de la música a través de este medio, cada vez en aumento, era habitualmente en vivo, pues la fabricación discográfica era limitada en el país y también fuera de él. De cualquier manera, entre la música que se seleccionaba para ser difundida en las primeras décadas del siglo XX estaban, la llamada nacionalista, fusión entre la estética occidental y sonoridades indígenas, que darían como resultado, parafraseando a Maldonado (2003), una colonialidad del ser, de la que emergería la música tradicional o "nacional" representada en pasillos, albazos, yaravíes, sanjuanitos y demás ritmos de gran riqueza, ahora poco difundidos e identificados por los ecuatorianos, reducidos a tecnochicha. Entre otras músicas, también se interpretaban obras de pequeño formato cantadas, con acompañamiento instrumental, pianístico, guitarrístico o la denominada música de salón (herencia del romanticismo europeo) o militar ejecutada por bandas. Los propietarios de las radios serían los encargados de elegir qué obras se presentarían en vivo en las emisoras, así como a los autores, compositores, intérpretes, cantantes e instrumentistas populares que serían impulsados hacia una sociedad de consumo; de paso se anotará que, los seleccionados privilegiados serían en su mayoría hombres, a causa de la sociedad ordenada históricamente de forma heteronormativa en género y sexo (Lugones, 2008) a favor de grupos dominantes, hasta la actualidad se manejan criterios similares. Sin embargo, hay grupos y colectivos que propugnan plataformas alternativas para visibilizar el trabajo profesional de mujeres y más minorías artísticas (Marín, 2022). En América Latina las estéticas sonoras favorecidas en la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX eran las que saldrían de los ritmos y géneros de moda como el bolero caribeño o mejicano, entre otros; en el país también se popularizaban estos, como consecuencia de la influencia del cine, sobre todo mejicano y norteamericano, que, junto con la radio y luego la televisión serían los medios encargados de lanzar los éxitos para su escucha, comercialización, mercadeo reinterpretación y apropiación por parte de un público que paso a paso se volvía universal, homogéneo y poco reflexivo sobre lo que escuchaba.

Las compañías discográficas, de estructuras administrativas y artísticas de entretenimiento cada vez más sofisticadas, iban creando identidades y preferencias sonoras entre sus oyentes en el mundo. Desde la década de los sesenta el pop, estilo que actualmente tiene muchas ramas, impulsó el rock, como un género que globalizó el gusto, al punto de ser interpretado en varios idiomas en distintos territorios de la aldea global (McLuhan, 2015), con expresiones fusionadas y diversas; el jazz se popularizó en menor medida, entre otras razones, por sus estructuras armónicas complejas, la balada tuvo mejor suerte por su mayor simplicidad armónica y textos pertenecientes al romanticismo poético común. Los parámetros comerciales de ventas discográficas definían el estilo de mayor o menor producción, aunque no solo dependía de esos parámetros sino de las ideologías dominantes del momento. Así, por ejemplo, en los años setenta en América del sur, la música que se la calificó como protesta, folklórica, o de compromiso (términos polisémicos), junto

con la impulsada por la nueva trova cubana, se las entendería como "de reivindicación social y revolucionaria, ambos hechos relacionados con referentes ideológicos de pensamiento socialista suramericano" (Alvarado, 2023, p. 9). La intención de dicha industria cumplió el objetivo de tener una audiencia masiva que sembró un fuerte imaginario de un socialismo utópico. La tecnología dinámica de la industria musical y la inteligencia artificial en la transición del siglo XX al XXI cambiaría las nociones de composición, producción, industrialización y sobre todo de distribución, establecida con el uso de algoritmos adaptados a la audiencia que consume géneros populares construidos a base de convenciones armónicas, melódicas y rítmicas, así como también de la música formal y de vanguardia, con propósitos claros de homogenización del gusto e inclusive de comportamiento, aprovechando la falta de consciencia psicosocial, estética y musicológica de la mayor parte de receptores.

Es de tener en cuenta un aspecto crítico en la escucha de música emitida por las diferentes plataformas de streaming como Spotify, Tidal, Apple Music, Amazon Music, Qobuz, Deezer o YouTube Music, pues, las piezas son comprimidas para reducir el tamaño de los archivos de audio optimizando el almacenamiento y transmisión en dispositivos electrónicos, pero disminuyendo la calidad sonora en cuanto a armónicos, frecuencias y demás cualidades del sonido de las grabaciones originales. Un buen sistema de audio puede ayudar a representar mejor la alta fidelidad sonora que se pierde en la compresión. En muchas ocasiones, no hay una experiencia acústica satisfactoria para los oyentes más experimentados y profesionales. Por otro lado, un aspecto a no descuidar en un análisis múltiple sobre el tema que nos ocupa, es la diversidad de géneros sonoros e interdisciplinarios que conviven en la época contemporánea, que exigen una formación básica en los oyentes, pues, en la creación sonora comercial o no, aleatoria o no, están inmersos elementos que nos enfrentan a un hecho social constituido por discursos históricos, políticos, geográficos, de inequidad, de diversidad étnica y de dominio ideológico que sutilmente captan a seguidores poco reflexivos, gracias a los juegos algorítmicos de sus plataformas masivas.

Conclusión

La creación y producción de obras sonoras han sido y son trabajadas con criterios aleatorios y algorítmicos no solo en tiempos contemporáneos, sin embargo la tecnología ha potenciado su uso para favorecer el funcionamiento de industrias musicales androcéntricas, cuyos propósitos son la acumulación de capital y de poder social. Quizás el público joven es el mayormente vulnerable ante estos embates musicales inducidos, aunque todos los grupos etáreos son proclives a preferencias y hábitos musicales que no escapan a la manipulación subconsciente del gusto uniforme, que deja huellas en el comportamiento de una sociedad generalmente inequitativa, violenta y racista. Asimismo, existen alternativas y ventajas en poder escoger en las plataformas de streaming, sonoridades que nos lleven a descubrir otros pensamientos sonoros, otras realidades.

Fotografía: Rafael Idrovo Espinoza

Referencias

Alvarado, J. (2023). *Apuntes sobre música modal, identidad y creación: Perspectivas desde Ecuador.* Música Hodie. Goiânia,23 10.5216/mh.v23.75565.

Alvarado, J. (2021). Imaginarios de la música sistemática e intuitiva. Tsantsa. *Revista de investigación artística, 11.* Especial Congreso IDEA'21. https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3917/2801

Alvarado, J. (2019). Epistemologías de la composición musical ecuatoriana. Tsantsa. *Revista de investigación artística*, 7. Congreso IDEA'19. https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2919

Maldonado, N. (2003). *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de. Un concepto.* https://www.decolonialtranslation.com/espanol/maldonado-colonialidad-del-ser.pdf

Marín, A. (2022). *En defensa del talento femenino en la industria musical: construyendo alternativas contra la desigualdad de género en el sector.* Investigaciones feministas. Ediciones Complutense.

Lugones, M. (2008). *Colonialidad y género.* Tabula rasa. (9), 73-101

McLuhan, M y B. R. Powers. (2015). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI.* La globalización del entorno. Último trabajo de McLuhan. Gedisa editorial.

Nisker, W. (2002). John *Cage y la música del sonido.* Inquiring Mind, 18,(2).

Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in composition.* Pendragon Pr.

Riffs filosóficos:

El pensamiento crítico en el rock y el punk en Ecuador

Sebastián ***Endara Rosales***

Fotografía: Dennys Tamayo

El análisis de la música ha privilegiado tradicionalmente su dimensión sonora, dejando en segundo plano el potencial filosófico de las letras. Este artículo realiza una exploración filosófica de algunas canciones de bandas del rock ecuatoriano, seleccionadas de manera deliberadamente subjetiva. A partir de un enfoque hermenéutico, se rastrean las influencias, referencias y propuestas conceptuales de sus letras, entendidas como territorios de pensamiento.

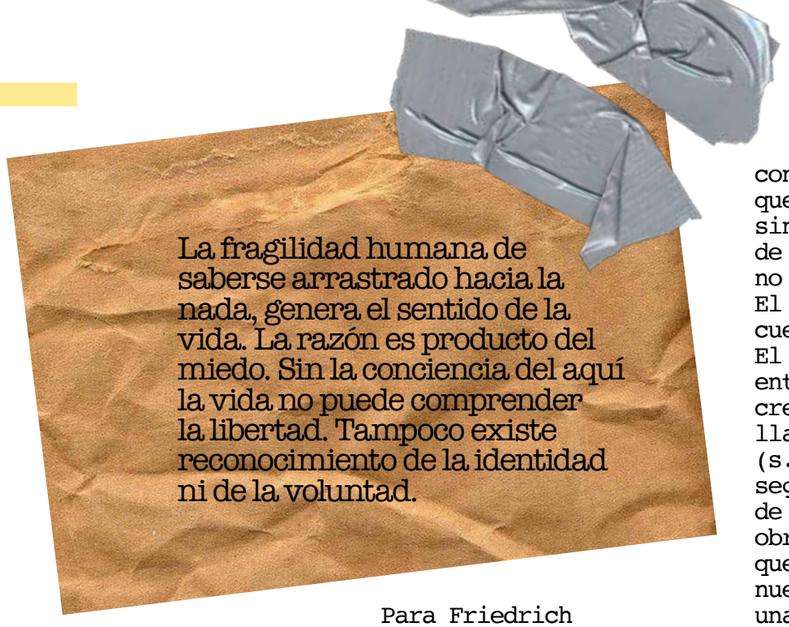
En este texto se argumenta que estas composiciones dialogan con diversas corrientes filosóficas y se busca abrir un espacio de reflexión donde la música se afirme como un territorio legítimo para la producción filosófica.

Mama Vudú / Automático

https://music.youtube.com/watch?v=U7QUoksPLqo

El concepto de la categoría aquí tiene un valor trascendental a pesar de su inmanencia. Se trata de la conciencia reconociendo con lucidez su condición efímera. El aquí señala un espacio y un momento, y afirma el presente irrepetible. Se disuelve en el mismo proceso de su afirmación y se concreta ese ser-en-el-mundo de Martin Heidegger (2006); una experiencia que, a pesar de todo, no se agota en sí misma. La percepción revela de manera intuitiva la existencia de ese Yo Trascendental de Enmanuel Kant (2009), el Espíritu de Friedrich Hegel (1807) o la Voluntad de Poder de Friedrich Nietzsche.

El aquí también es el punto de un proceso de transformación. El ser que se reconoce en la fugacidad inasible del presente, también se redefine. La lucidez, se encuentra en la transitoriedad y la impermanencia, no en la verdad eterna. En la afirmación del aquí trascendemos el miedo a la muerte porque realizamos la vida.



Para Friedrich Nietzsche, la vida no debe ser vista como algo que debemos aceptar pasivamente, sino como algo que debemos crear, afirmar y transformar, incluso en un mundo donde la muerte es inevitable. En el mismo instante en que tomamos conciencia de nuestra vulnerabilidad, también podemos afirmar nuestra voluntad de vivir.

Al afirmar el aquí, el individuo recupera el querer vivir, y el querer ser. Se reconoce como el soberano realizador del concepto. Friedrich Nietzsche (s.f.) describe este proceso en su concepto del superhombre, que no es un ser superior, sino solo aquel que es capaz de afirmarse en un mundo que no ofrece ninguna garantía. El que afirma es un héroe que cuenta sus propios valores. El reconocimiento del aquí entonces es un momento de creación en sí mismo. El llamado de Friedrich Nietzsche (s.f.) y de todos sus seguidores ha sido siempre el de "hacer de nuestra vida una obra de arte". La fuerza vital que surge del reconocimiento de nuestra finitud, se convierte en una fuerza movilizadora que nos lleva a actuar, a transformar y a transvalorar. Se trata de elegir ser el que uno es.

El aquí permite despertar al sujeto como presencia en el presente. Creer en nosotros mismos sin necesidad de estar justificados por una fuerza omnipotente sino gozando la simple transitoriedad. La fragilidad se vuelve potencia. Quizá la clave está en que no se trata de sostener la afirmación del ser, sino de entender su belleza mientras dura, como la música. La música tiene esa capacidad única de ser simultáneamente efímera y trascendente. La música se

desvanece en el momento en que se toca, pero deja una resonancia emocional y mental que puede perdurar después del fin. La música nos enseña a abrazar la transitoriedad, hallando profundidad en la superficie, y fondo en la forma.

Pólvora / El Heredero

https://music.youtube.com/watch?v=IecVIH0BJMw

La idea de un ser humano que reniega de la sociedad y se refugia en la naturaleza nos recuerda a los cínicos griegos, en especial a Diógenes de Sinope quien rechazaba las normas sociales, el lujo y las posesiones materiales, abogando por una vida en armonía con la naturaleza. En la modernidad esta idea fue retomada por Jean-Jacques Rousseau (2000) que proponía la vuelta a una vida más simple, más conectada con lo natural, como una forma de recuperar la libertad, o Henry David Thoreau (s.f.) quien propone una vida simple, en contacto con la naturaleza, en oposición a la vida industrializada y consumista. En la contemporaneidad uno de los pensadores más radicales que ha dado el pensamiento norteamericano John Zerzan (s.f.), hace una profunda crítica a la civilización moderna que nos ha separado de una forma de vida libre, plena, y conectada con la tierra. John Zerzan (s.f.) propone desandar el camino de la domesticación y del sometimiento del cuerpo y de la naturaleza. Se trata de un anti cartesianismo radical y de una mirada que también impacta críticamente contra el Antropoceno.

En su pensamiento, la civilización no es una cumbre, sino una pérdida acumulativa. Una historia escrita en la alienación de la programación. A diferencia de algunos teóricos marxistas, que consideran que la tecnología puede ser liberadora, John Zerzan (s.f.) argumenta que toda tecnología compleja implica relaciones de poder, dependencia y control. Esta posición pesimista coincide en todo caso con los planteamientos del joven Karl Marx, sobre la alienación del ser humano en la sociedad capitalista, que, en un momento superior, según Guy Debord (1967), convierte la vida en espectáculo, en exhibición superficial de mercancías. Esta sociedad está atravesada por una ideología que nos empuja al consumismo y la superficialidad de una moralidad que valora la acumulación de riqueza sobre cualquier otro aspecto de la vida.

Pero quizá la imagen literaria y filosófica más cercana sea la del Zaratustra de Friedrich Nietzsche (s.f.), que se separa de la humanidad para iluminarse, y al volver, poder decir esta verdad: ¡Dios ha muerto! No obstante, sin esa ficción fundacional, ¿dónde asentar la construcción de nuevos valores? En la voluntad de poder que es voluntad de vivir y que da paso a la idea del superhombre y su destino heroico.

Plaza Malation / Pseudoculto

https://music.youtube.com/watch?v=dgRSrBXMcuc

Por supuesto que hay espacio para el pensamiento crítico desde el territorio del sarcasmo, sobre todo si lo que se quiere es criticar la hipocresía y las identidades incoherentes de los roles sociales impuestos, una suerte de constatación negativa de los planteamientos de Jean Paul Sartre (1946), que insistía en que el ser humano está condenado a ser libre. Pero la crítica nos deja ver que en el corazón del sistema habita la "mala fe", un concepto que describe cómo las personas se engañan a sí mismas para evitar enfrentar la libertad.

Si bien el relativismo minimiza el conflicto entre lo que se dice ser y lo que realmente se es, lejos de realizar una apología a la deconstrucción de las oposiciones binarias, lo que se resalta es la incoherencia como una constante del momento histórico y cultural actual. Esta situación no hace más que ratificar los procesos alienantes del capitalismo a través de la explotación del trabajo, donde el trabajador termina perdiendo el control sobre su propia vida.

Conviene también destacar las imágenes acústicas que ponen en evidencia una autorreferencialidad acrítica que borra las fronteras entre la simulación y el disimulo. Jean Baudrillard (1978) sostiene que en la sociedad contemporánea, las

distinciones entre lo real y su representación se han desvanecido, las imágenes y los discursos mediáticos, junto con la cultura del consumo generan una realidad que ya no mantiene un vínculo claro con lo auténtico. En este contexto, todo deviene simulacro.

Sal y Mileto / Soledad

https://music.youtube.com/watch?v=aP6ud79FBSA

Para Karl Marx (1998), el ser humano se convierte en una mercancía en el sistema capitalista. La vida enlatada es una imagen de la modernidad que Theodor Adorno, Max Horkheimer (1994) y otros miembros de la Escuela de Frankfurt critican, donde los individuos serían constantemente moldeados por la cultura de consumo y una industria cultural basada en la razón instrumental que elimina la negatividad de la crítica, y que, a la larga, produce un vaciamiento existencial, o en el mejor de los casos, angustia por la carencia del sentido, normalmente catalogada como una patología.

El propósito del ser humano en este tipo de sociedad se restringe a los objetivos propuestos por la ideología sustentada en la reproducción del capital y la organización del entorno bajo una lógica estrictamente burocrática, apática e impersonal. No obstante, existen fuerzas que no están del todo estandarizadas y que se expresan en el surgimiento irracional del deseo entendido, desde la perspectiva de Gilles Deleuze (1990), como potencia creativa que resiste a las maquinarias del capital. Este deseo no puede ser contenido o encausado totalmente, tal como la fuerza creativa del arte que permiten confrontar la (in) autenticidad del ser humano con su propia imagen en un juego de espejos que da cuenta de la distorsión de las formas.

La alternativa probablemente esté en todas aquellas posibilidades de interrupción del sistema, de desobediencia e interpelación de las formas normales en las que se estructura el poder y en las que el sujeto se subjetiva. Esta voluntad de insubordinación sin duda contiene elementos estéticos y ontológicos que nos ubican en una esfera filosófica en la que el cuerpo adquiere una relevancia fundamental como punto de referencia y reflexión, desde la inmanencia hacia (y en contra de) la trascendencia.

Can Can / Caos

https://music.youtube.com/watch?v=j4RJ49eC2ow

Una condición de la subjetividad desorientada y en crisis, es la de someterse a órdenes desfasadas. Este desplazamiento entre lo que se debería hacer y lo que se ha venido haciendo, revela una grieta en el orden institucional, que Mark Fisher (2019) identifica como uno de los síntomas fundamentales del realismo capitalista, esto es, la imposibilidad de imaginar alternativas viables al orden, incluso cuando este demuestra ser absurdo. El sujeto a su vez no se rebela porque está desactivado políticamente como modo constitutivo del régimen ideológico que permite su ser-en-el-mundo.

Esto en gran medida es producto de una colonización operada por el capitalismo tardío, ya no solo como colonización de los cuerpos sino del lenguaje y las percepciones provocando un colapso semiótico donde ya no es posible distinguir entre verdad y delirio. Según Franco "Bifo" Berardi (2020) el sujeto, aunque hiperconectado, se encuentra en un estado de conciencia errática, desplazada por el ruido constante de la infoesfera. Así, solo puede repetir opiniones ajenas como parte de un esquema epistemológico marcado por un agotamiento general del sentido. Para David Graeber (2018), estructuras sociales obsoletas articuladas a rutinas burocráticas, laborales, espirituales, que siguen funcionando a pesar que nadie cree en ellas, solo nos muestra el vaciamiento del imaginario político.

La ironía en este caso es una forma de defensa frente a la implosión del lenguaje, la fragmentación de la verdad y el vaciamiento de las promesas colectivas. En última instancia el yo no reclama certezas, sino solo un espacio donde las preguntas puedan ser formuladas. Estas preguntas nos enfrentan a un mundo donde

la confusión ha dejado de ser un error para convertirse en estrategia. Lo que queda es una subjetividad que sobrevive buscando modos de habitar la intemperie ideológica de nuestro tiempo.

Referencias

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro.* Editorial Kairós. https://raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Baudrillard/Jean%20Baudrillard%20-%20Cultura%20y%20simulacro.pdf

Berardi, F. (2020). *El umbral: crónicas y meditaciones.* Tinta Limón. https://tintalimon.com.ar/public/zvuvolemonryp982li76999vzv5n/Tinta%20Lim%C3%B3n-El%20umbral-Franco%20Berardi%20Bifo.pdf

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo.* https://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf

Deleuze, G. (1990). *Posdata sobre las sociedades de control.* https://e-tcs.org/wp-content/uploads/2012/04/G-Deleuze-Postdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf

Fisher, M. (2019). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?.* Titivillus. https://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Fisher-Mark-Realismo-Capitalista.pdf

Graeber, D. (2018). *La utopía de las normas: de la tecnología, la estupidez y los secretos placeres de la burocracia .* https://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Graeber-David-La-Utopia-De-Las-Normas.pdf

Heidegger, M. (2006). *Ser y tiempo.* https://apiperiodico.jalisco.gob.mx/api/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/ser_y_tiempo-martin_heidegger.pdf

Hegel, G. W. F. (1807). *Fenomenología del espíritu* (Phänomenologie des Geistes). https://www.javiercolomo.com/index_archivos/Libros/Espiritu.htm

Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos.* https://comunicacionyteorias1.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/horkheimer-m-y-adorno-t-w-dialectica-de-la-ilustracion.pdf

Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura.* https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Aime_zapatistas/C.Razon_pura-Immanuel_Kant.pdf

Marx, K. (1982). *Escritos de juventud.* Fondo de Cultura Económica. https://proletarios.org/books/Marx-Escritos_de_juventud.pdf

Nietzsche, F. (s.f.). *La voluntad de poder* [PDF]. Solidaridad Obrera. https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Friedrich%20Nietzsche%20-%20La%20voluntad%20de%20poder.pdf

Nietzsche, F. (s.f.). *Así habló Zaratustra.* Gobierno de Argentina. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratustra_nietzsche.pdf

Rousseau, J.-J. (2000). *Emilio o de la educación.* El Aleph. https://www.heterogenesis.com/PoesiayLiteratura/BibliotecaDigital/PDFs/Jean-JacquesRousseeau-Emilioolaeducacin0.pdf

Thoreau, H. D. (s.f.). *Walden: La vida en los bosques.* https://consumoetico.webs.uvigo.es/textos/walden.pdf

Sartre, J. P. (1946). *El existencialismo es un humanismo.* Sur. https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf

Zerzan, J. (s.f.). *Against civilization.* https://theanarchistlibrary.org/library/john-zerzan-against-civilization

El **legado del Dr. Suzuki** en las faldas del Ungüí: construcción de un nuevo ***tejido social por medio de la música***

Andrea Raza Álvaro

Fotografía: Pablo Villavicencio

Hace casi 40 años, un grupo de jóvenes empezó a soñar con una sociedad diferente recreando, con niños y niñas, la filosofía y metodología de la Educación Popular, difundida al mundo gracias al visionario pedagogo brasileño Paulo Freire (1921 — 1997). Actualmente nos encontramos viviendo la realización de aquel sueño cristalizado en un proyecto comunitario de educación transformadora, propuesta que hoy más que nunca está vigente en el cuestionamiento diario de nuestras acciones con el fin de tener una mirada crítica y autocrítica hacia nosotros mismos y hacia el mundo.

Este ideal pedagógico que surge con la luz e inspiración de la Filosofía y Pedagogía de la Esperanza de que una sociedad diferente sí es posible gracias a una educación que no se abstraiga de la realidad, sino que se empape de ella, nos invita a no conformarnos solamente con entender el mundo, sino con transformarlo. El INEPE -Instituto de Investigación, Educación, y Promoción Popular del Ecuador- es ese espacio que busca generar tejidos vivos desde el ser interior de cada compañero y compañera, de cada niño y niña, de cada joven, para generar más vida.

Esta organización comunitaria fue reconocida por el estado ecuatoriano el 18 de diciembre de 1985. Está ubicada en las faldas del cerro Ungüí, a 3100 metros de altura, al suroccidente de la ciudad de Quito, en el barrio La Dolorosa del sector de Chilibulo. El trabajo del INEPE se enfoca en mejorar la calidad de vida de niños, niñas, jóvenes y sus familias que pertenecen a sectores vulnerables de la ciudad. El propósito principal de la organización es "formar seres humanos buenos, sensibles, capaces de construir una nueva humanidad" (sf, párr. 1). El INEPE promueve un trabajo de Educación Popular a través de sus diferentes áreas: educación, formación docente, investigación, desarrollo local, comunicación, salud comunitaria, arte.

La Unidad Educativa INEPE es el espacio donde se recrea una práctica pedagógica transformadora mediante la planificación y recreación de Talleres de Educación Popular, que buscan formar seres humanos críticos y autocríticos bajo los principios de diálogo, participación y solidaridad, difundidos por Freire en la década de los setenta:

Figura 1. Síntesis de los principios del INEPE

Fuente: Álvaro y Raza, (2007), pp. 26-28.

Desde sus inicios, el arte ha sido uno de los ejes transversales y pilares fundamentales del trabajo educativo. La danza, el teatro, la pintura, las manualidades y la música han facilitado los procesos de innovación curricular que se dan año tras año, en la perspectiva de desarrollar las capacidades creadoras, el pensamiento crítico, y la formación integral de todos los y las estudiantes.

El grupo de adolescentes que conformaron el primer Consejo Estudiantil de la Unidad Educativa INEPE en el año 2000 presentó una propuesta de proyecto que consistía en la apertura de un club de música para la primaria. De esta experiencia surgió la motivación de los pequeños participantes para conformar el primer Coro Infantil del INEPE.

Los primeros años de trabajo con el coro inspiraron a que más niños y niñas del sector y de barrios populares aledaños se contagiaran del deseo de hacer música. Es así que en el 2005 se conformó el Conjunto Instrumental del INEPE, el cual agrupaba a estudiantes motivados por tocar la flauta dulce y el xilófono. Semana tras semana se empezaban a vislumbrar las bondades que la música trae a la mente, cuerpo y espíritu: niños, niñas y adolescentes felices, que se

regocijaban por compartir con sus pares en un ambiente de respeto, sintiéndose valorados, queridos; quienes fortalecían sus capacidades intelectuales, sociales y emocionales al hacer música con sus voces e instrumentos. Quienes encontraban en la música un refugio ante la dura realidad a la cual se enfrentaban en el día a día.

Estos dos ensambles fueron la semilla que impulsó la conformación del Programa de Educación del Talento Musical (PETM) del INEPE en las faldas del Ungüí en el año 2008. La necesidad de dar respuesta a los niños, niñas y adolescentes que deseaban profundizar su formación musical llevó a la creación de este espacio, cuyo objetivo inicial era recrear la filosofía y metodología de Educación Popular de Paulo Freire al proceso de enseñanza-aprendizaje de la música. Actualmente, el PETM trabaja con la filosofía y metodología de la Lengua Materna -también llamada método de Educación del Talento-, desarrolladas por el visionario maestro japonés Shinichi Suzuki (1898 — 1998), y adoptadas en su totalidad por los y las docentes del programa en el año 2011.

La propuesta filosófica del Dr. Suzuki se basa en que todas las personas, sin excepción, podemos aprender música tal como aprendemos a comunicarnos a través de nuestra lengua materna, y que el potencial de todos los seres humanos, sin excepción, es ilimitado. Sus principales preceptos pueden resumirse de la siguiente manera:

Figura 2. Preceptos de la Filosofía Suzuki (2025)

El primer punto -respeto profundo al ser humano- se refiere a que la filosofía Suzuki se asienta en la búsqueda de la felicidad de toda la humanidad (Suzuki, 1983). "Cuando uso mi corazón con la mayor sinceridad y para el gozo y la felicidad de los demás, seguramente se creará un sonido hermoso, un corazón hermoso, y un mundo de sinceridad como con el arco del violín, y de esta manera creo que los demás, así como yo, podremos vivir gustosamente" (Suzuki, 1996, p. 52).

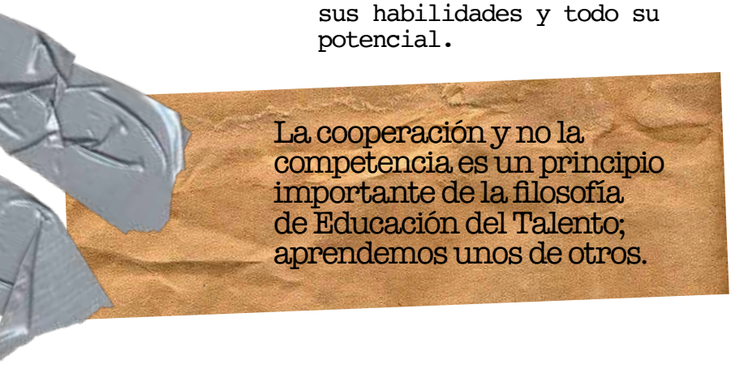
El segundo precepto toma en cuenta que el proceso de un bebé aprendiendo a hablar su lengua materna se da gradualmente; por ello, "si el método de desarrollo de la habilidad es tan natural como el desarrollo del habla, no puede ocurrir ningún daño" (Suzuki, 1996, p. 49) al empezar la enseñanza cuando un niño es pequeño. Sin embargo, este enfoque se puede aplicar a personas de cualquier edad, pues el cerebro nunca deja de aprender.

La filosofía Suzuki toma en cuenta el apoyo total y presencia de la familia. El bebé crece escuchando como todos(as) a su alrededor se comunican en su lengua materna, y empieza a imitar lo que oye. Los primeros aprendizajes que un bebé experimenta desde el nacimiento provienen de su núcleo familiar. "El destino de los niños está en manos de sus padres", exponía el maestro japonés (Hermann, 1981, p. 159).

El cuarto aspecto se relaciona con que el talento no es innato, sino que se desarrolla; todo depende en gran medida del entorno. El Dr. Suzuki puso énfasis en someter a los niños y niñas a "influencias de la mejor calidad asequible" (Suzuki, 1983, p. 16). Según Caroline Fraser, maestra capacitadora de la Asociación Suzuki de las Américas, y pionera en traer a América Latina el Método Suzuki en la década de los ochenta, todos los niños y niñas nacen con un enorme potencial que se puede desarrollar y llegar a altos niveles gracias a un entorno estimulante y rico.

El quinto precepto complementa al anterior dimensionando la importancia del entorno para favorecer el desarrollo de las habilidades de los niños y niñas. "Serán las circunstancias de ese

ambiente las que conformarán el núcleo potencial de sus futuras aptitudes" (Suzuki, 1983, p. 20). Si bien investigaciones como las de Ehrlenmeyer-Kimling y Jarvik (1963, en Moreno, 1995) nos indican que existe una relación entre el componente genético y el coeficiente intelectual, que hace que un niño esté más o menos predispuesto a aprender, el entorno juega un papel fundamental para que desarrolle sus habilidades y todo su potencial.



La cooperación y no la competencia es un principio importante de la filosofía de Educación del Talento; aprendemos unos de otros.

En su seminario de Introducción a la Filosofía Suzuki, Caroline Fraser se refiere a este punto como el desarrollo de una "actitud de cooperación y no de competencia entre los niños, los padres y los profesores, cada uno disfrutando los logros de los demás" (Fraser, s.f., p. 17).

El principio de formar primero el carácter y después la música es un eje transversal de toda la filosofía Suzuki:

> Estoy dando todo lo mejor porque me gustaría que su hijo desarrollara un cerebro activo y un carácter hermoso... formar personas sobresalientes con cerebros que funcionen. Y es mi esperanza nutrir un corazón hermoso a través del poder de la música (Suzuki, 1996, p. 46).

Los dos últimos preceptos se constituyen en una síntesis de todos los anteriores, al buscar la formación del ser integral, e invitando a construir espacios de formación musical que sean accesibles a todas las personas, pues el regalo de la música no debe ser privilegio de unos pocos.

El Programa de Educación del Talento Musical del INEPE recrea estos preceptos filosóficos aplicados en su metodología de enseñanza en el trabajo diario con los(as) estudiantes y sus familias, en los diferentes talleres que se ofertan semana a semana:

- Los talleres de Estimulación Musical Temprana están dirigidos a niños y niñas de entre 0 y 5 años de edad. El objetivo de cada sesión es activar el potencial que cada bebé, niño y niña tiene mediante estímulos musicales adecuados, que le involucren con la música de manera natural. En esta etapa, el rol de los responsables de la crianza es primordial, por lo que padres, madres, hermanos(as) mayores, abuelitos, son participantes activos en cada actividad.

Los talleres aportan al desarrollo de varias habilidades a nivel cognitivo, social y emocional. El movimiento, la experimentación sonora, el canto, los juegos rítmicos, entre otras actividades, permiten a los niños y niñas desarrollar el lenguaje, la memoria, la psicomotricidad. Además, el sentirse en un ambiente de seguridad, cariño, de compartir y disfrutar con los demás, hacen que se eduque y profundice la concentración, sensibilidad, disciplina saludable y autoconfianza, elementos fundamentales en el desarrollo de la autoestima de niños y niñas quienes en su mayoría provienen de familias de escasos recursos económicos.

- Un segundo espacio son las clases individuales de instrumento. Todos los(as) docentes son capacitados en el método; es decir, que han seguido los cursos de formación sobre la Filosofía y Metodología de Educación del Talento, y los cursos de libro de cada unidad. El programa ofrece talleres con enfoque Suzuki personalizados de piano, guitarra, violín, violonchelo, flauta dulce barroca, flauta traversa, canto; además, el equipo es pionero en aplicar esta metodología en la enseñanza del saxofón, batería y charango.

- Los ensambles instrumentales, orquesta y coros del PETM aportan a desarrollar habilidades tanto a nivel de interpretación al interactuar con otros músicos, como a nivel humano. El tocar y cantar en conjunto fomentan el sentido de trabajo en

equipo, la cooperación, la colaboración. Además, al trabajar con la filosofía Suzuki, los ensambles en el PETM agrupan a estudiantes de todos los niveles, lo cual promueve la empatía en los estudiantes. Todo ello resulta, como se ha indicado, en el desarrollo de la confianza, autoestima y disfrute colectivo al sentirse parte de un grupo y construir identidad en comunidad.

La educación popular y la filosofía Suzuki confluyen en el PETM INEPE

El ideal pedagógico y transformador de Paulo Freire ha sido recreado día a día, durante 39 años, en las aulas de la Unidad Educativa INEPE, cultivando la sensibilidad en la mente, cuerpo y espíritu de cada educador y educando. Es aquí donde empiezan a confluir la filosofía de la Educación Popular y de la Lengua Materna. Sin haberlo pensado, surgen varios encuentros entre ambos maestros, Freire y Suzuki quienes, desde puntos opuestos del globo, buscaban un proceso innovador de educación liberadora que sea para todos y todas. Esto ha permitido que el PETM se convierta en un espacio inédito de transformación del tejido social por medio de la música.

Podemos mencionar, como primer encuentro, el papel fundamental de la familia y la comunidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje. La Educación Popular es una filosofía de la otredad; cada persona es un ser de relaciones. No solamente está en el mundo, sino con el mundo, como manifestaba el maestro brasileño.

Al ser una filosofía de respeto profundo al ser humano, el enfoque de educación a través del método Suzuki vela por responder a las individualidades de cada estudiante, su ritmo y estilo de aprendizaje, su personalidad, sus sentimientos y sus emociones. Es así que gozamos día a día de recrear la autonomía del ser del educando.

En el PETM INEPE construimos procesos de Educación Liberadora mediante una praxis que mantiene un diálogo permanente con cada estudiante y con sus familias. Aprendemos en conjunto; no transferimos conocimiento (educación bancaria criticada por Paulo Freire). El y la docente que profundizan su formación al capacitarse constantemente se vuelven figuras que guían el proceso tanto individual como colectivo, brindando oportunidades a cada niño, niña, joven y adulto para explorar y descubrir.

La educación a través de la metodología de la lengua materna nos permite recrear la Pedagogía de la Pregunta, tan fundamental en Educación Popular, al guiar a cada estudiante a deducir. Todas las preguntas que planteamos como docentes se basan en la vivencia que sabemos que nuestros estudiantes han tenido; no vienen del vacío, sino de un entorno totalmente preparado. Asimismo, palpamos la solidaridad en cada taller y encuentro con nuestros estudiantes y sus familias, desde las sesiones de Estimulación Musical Temprana -cuando maestras, niños, niñas y familias disfrutan y se alegran por el logro del otro, por compartir la música juntos, por esperar su turno y fortalecer su proceso de autorregulación- hasta los talleres individuales de instrumento, tocar juntos en los ensambles, cantar juntos en el coro. No existe la competencia; trabajamos en cooperación, fortaleciendo el sentido y creación de comunidad.

El Dr. Shinichi Suzuki revolucionó el paradigma de enseñanza-aprendizaje de la música al proponer que uno de sus objetivos principales sea la transformación del mundo. El cultivar la nobleza y sensibilidad en los corazones nos invita a construirnos como una sociedad más justa. Al trabajar con familias de los sectores populares sentimos a la música como un elemento que transforma cada fibra de nuestro interior, volviéndonos entes de cambio de la realidad y creadores de belleza, no de destrucción. Vibramos con una esperanza crítica, como decía Freire, que nos permite luchar con el arte como nuestra aliada, honrando la visión del Dr. Suzuki: democratizar la formación de personas magníficas

con cerebros activos, nutriendo un corazón hermoso mediante el poder de la música.

Reflexiones finales

En la actualidad, el trabajo que se realiza en el Programa de Educación del Talento Musical INEPE desde hace ya 17 años ha tomado un nuevo significado al ofrecer bellos horizontes de vida a niños, niñas y jóvenes expuestos a realidades de violencia y entornos de riesgo. Además, el "capitalismo de la vigilancia", concepto introducido por el periodista británico Johann Hari, ha vuelto el ejercicio artístico una actividad urgente para sacarlos de la adicción al consumo de contenido vacío y carente de sentido que ofrecen las redes sociales, cuyo resultado alarmante es una anomia global generalizada.

Los testimonios de las familias del programa nos comparten que el trabajo sostenido y comprometido de los y las docentes ha sido vital no solo para mejorar las problemáticas mencionadas, además de las sensaciones de ansiedad y depresión por las dificultades que enfrentan día a día, sino para traer dignidad a sus vidas. Finalmente, información reciente desde el departamento de bienestar estudiantil del INEPE (con la confidencialidad del caso), comparte que varios de los y las estudiantes encuentran en el PETM y en su instrumento una fortaleza, un lugar seguro, y una razón para su existencia.

Es por todo esto que el Programa de Educación del Talento Musical INEPE se ha convertido una forma de resistencia ante la degradación de valores y problemas sociales actuales, constituyéndose en una respuesta concreta a la niñez y juventud, e incorporando y profundizando el arte en la educación, para formar seres humanos sensibles y amorosos por medio de la música, quienes sean verdaderos agentes de cambio del tejido social, y de una nueva humanidad.

"La enseñanza de música no es mi propósito principal. Deseo formar buenos ciudadanos, seres humanos nobles. Si un niño oye buena música desde el día de su nacimiento, y aprende a tocarla él mismo, desarrolla su sensibilidad, y disciplina y paciencia. Adquiere un corazón hermoso" Shinichi Suzuki.

Referencias

Álvaro Lugo, I. y Raza Dávila, P. (2007). *El diálogo, la participación y la solidaridad en las transformaciones administrativas de la Unidad Educativa "INEPE"* [Tesis presentada como requisito previo a la obtención del Grado de Licenciatura en Educación Básica, Universidad Técnica de Cotopaxi]. Repositorio Universidad Técnica de Cotopaxi.

Fraser, C. (s.f.). *Introducción a la Filosofía Suzuki.* [Manuscrito no publicado].

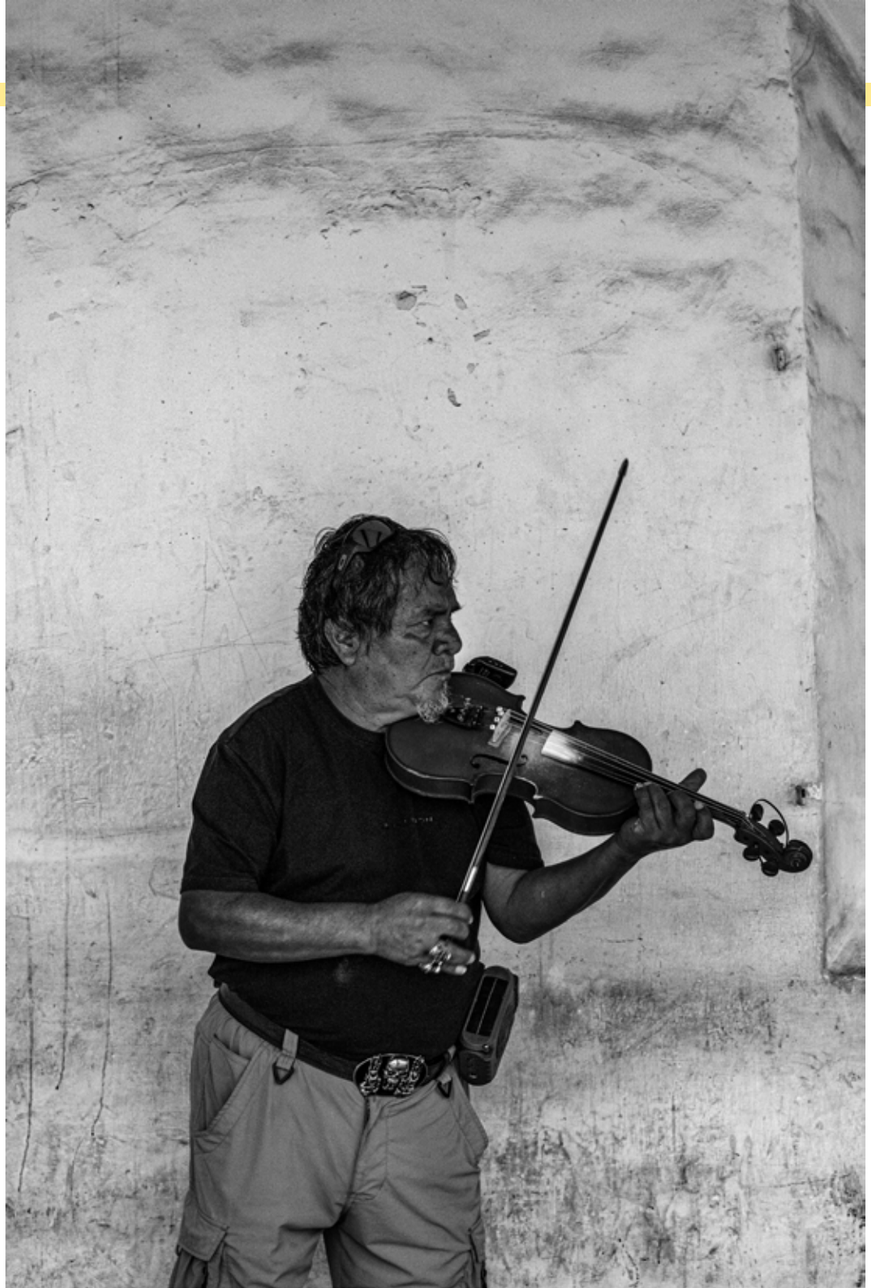
Hermann, E. (1981). *Shinichi Suzuki: The man and his Philosophy.* Alfred Music Publishing Co., Inc.

Moreno Muñoz, M. (1995). *La determinación genética del comportamiento humano. Una revisión crítica desde la filosofía y la genética de la conducta.* Gazeta de Antropología, 11(6). https://digibug.ugr.es/handle/10481/13611

Suzuki, S. (1983). *Hacia la música por amor.* Nueva filosofía pedagógica. Exposition Press, Inc.

Suzuki, S. (1996). *Young Children's Talent Education & Its Method.* Summy-Birchard, Inc.

COL
COLUMNAS



Fotografía: Patricio Borja

R de Revolución

José Martínez

Estoy convencido de que la música constituye una de las revoluciones más profundas en la historia de la humanidad. Desde el momento en que nuestros antepasados comprendieron que una secuencia de sonidos y silencios podía repetirse siguiendo un patrón más o menos ordenado, su forma de entender y habitar el mundo cambió para siempre. Este descubrimiento asombroso, considerado una de las primeras formas de comunicación, se transformó en la más poderosa: la música no discrimina idioma, ubicación geográfica, nivel socioeconómico ni edad. Es tan universal que incluso los discos de oro enviados al espacio a bordo de las sondas Voyager incluyeron un fascinante popurrí musical que va desde Mozart hasta Chuck Berry (Freire, 2024).

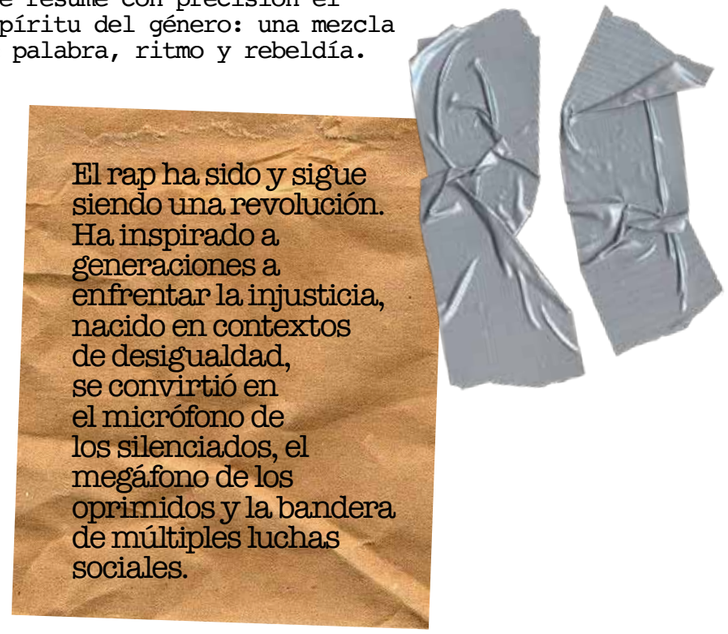
Dentro del vasto y prácticamente inagotable universo de géneros musicales, hay uno que nació de lo más profundo del ser humano. Una forma de expresión que, desde sus inicios, ha estado ligada a las clases más desfavorecidas y que, precisamente por ese origen humilde y resistente, ha logrado extenderse hasta los rincones más recónditos del mundo. Me refiero al rap.

El rap es hoy un espacio de contracultura y resistencia, especialmente en el contexto actual de hegemonía digital y control cultural. Las plataformas de streaming y redes sociales limitan la diversidad musical al privilegiar contenidos comerciales, dificultando así la visibilidad de propuestas alternativas. No obstante, el rap mantiene su potencial

disruptivo a través de circuitos independientes y estrategias autogestionadas. Desde su aparición en la década de 1970 (Serrano, 2015), ha generado un cambio radical no solo en la escena musical, sino en las formas de pensar, actuar y representar la realidad en todo el mundo.

Recuerdo que, durante mi infancia, uno de los géneros prohibidos por los adultos era precisamente el rap. Las razones iban desde el contenido explícito de las letras hasta la cosificación de la mujer o la apología del delito. Y aunque es cierto que muchas canciones del género contienen estos elementos, lo mismo puede decirse de casi todos los estilos musicales. Sin embargo, también existen temas que buscan agitar conciencias y despertar el pensamiento crítico, y es allí donde el rap se convierte en una herramienta fundamental.

El título de este artículo nace del acrónimo popularizado en la canción Manifiesto, del rapero español Nach: R de revolución, A de actitud, P de poesía. Una frase que resume con precisión el espíritu del género: una mezcla de palabra, ritmo y rebeldía.



Basta con recordar The Message, la icónica canción de Grandmaster Flash and the Furious Five (1982), pionera en introducir una lírica con intención crítica frente a la precariedad de las comunidades afroamericanas en Estados Unidos. En español, una iniciativa similar fue la canción RAP vs Racismo, una colaboración de catorce raperos españoles que denuncian, sin ambigüedades, el racismo estructural en su país.

En América Latina, el rap ha evolucionado como un movimiento de protesta que fusiona lo local con lo global. Existen muchos representantes muy importantes del rap latinoamericano, pero quisiera enfocarme en la agrupación colombiana Alcolirycoz, formada por los MCs Gambeta y Kaztro, y el DJ Fa-Zeta. Su estilo combina elementos del hip hop clásico con ritmos de la música popular colombiana, construyendo una propuesta irreverente, lúcida y poética (Alcolirykoz, 2025).

Sus letras son verdaderos manifiestos sociales. En "Medellificación" (2023), por ejemplo, retratan problemáticas que trascienden a Medellín y se replican en toda América Latina:

> *"Esa doña acaba de salir de misa*
> *Y celebra la paliza que le están dando a un chamo*
> *Ella grita que lo maten porque si se trata de malandros*
> *Ella los prefiere colombianos" (0'37-0'42).*

Cambie usted "colombiano" por "ecuatoriano", y la crítica se mantiene intacta: xenofobia selectiva contra la migración venezolana, mientras se ignoran las consecuencias de la migración estadounidense y su

relación directa con el aumento desproporcionado del costo de vida en ciudades como Cuenca:

> *"A Gilmer le pidieron su apartamento*
> *Pa' subirle un millón de pesos al arriendo*
> *Volverlo un Airbnb y alquilarlo a un gringo*
> *Pa' luego llamarlo emprendimiento" (0'59–1'08).*

En Ecuador, el rap ha servido como herramienta de expresión juvenil, sobre todo en barrios populares donde colectivos urbanos han protagonizado una escena rica en creatividad, crítica y resistencia. Pese a no contar con una industria consolidada, han emergido propuestas significativas.

Desde la escena guayaquileña más vinculada al rap bailable —con exponentes como La Colección, Gerardo o AU-D— hasta propuestas underground como las de Cholo y Mugre Sur, con bases más densas y letras de fuerte contenido social.

Mugre Sur ha logrado expandir el alcance del rap hacia el terreno del arte escénico. En sus presentaciones fusionan música, teatro y visualidad crítica. Utilizan personajes simbólicos como El Bullas —una cabeza de basurero metálica con forma de payaso, típica en Ecuador— para denunciar temas como la corrupción, la exclusión o el abandono estatal. Sus performances no solo entretienen: generan debate, incomodidad y conciencia (Agila, 2024)

Por su parte, El Cholo, rapero guayaquileño, ha emergido como una de las voces más sólidas del hip hop ecuatoriano actual. Con una lírica cargada de jerga "guayaca" y enfoque social, sus canciones abordan problemáticas como la violencia, las adicciones y la desigualdad, sin perder conexión con su comunidad ni su territorio.

En tiempos en los que el mercado impone criterios, el rap sigue siendo una trinchera cultural, un grito colectivo y una plataforma para imaginar futuros más justos. Escuchar rap no es simplemente seguir un ritmo: es abrirse a otros relatos del mundo, a otras verdades, a otras memorias.

Hoy, veo que mi hijo escucha rap, me siento tranquilo. Porque, al menos, sé que hay una posibilidad de que se cuestione lo que otros le imponen por defecto.

Referencias

Agila, G. R. (2024, 11 diciembre). *'Mugre Sur' es música. Si no lo sabes "te falta páramo".* Wambra Medio Comunitario. https://wambra.ec/mugre-sur-te-falta-paramo/

Alcolirykoz. (2025, 13 marzo). *Bio - alcolirykoz. Alcolirykoz.* https://alcolirykoz.com/bio/

Freire, N. (2024, 1 julio). *Esta sonda espacial lleva un mensaje para los extraterrestres.* National Geographic España. https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/voyager-mision-espacial-que-lleva-46-anos-viajando-por-espacio-mensaje-para-extraterrestres_20582

Serrano, S. (2015). *The rap year book: the most important rap song from every year since 1979, discussed, debated, and deconstructed.* Abrams

Fotografía: Pablo Villavicencio

Loop anacrónico

Alicia Martínez

En la era del streaming y la hiperconectividad, la música popular parece haberse sumido en una repetición sin fin de fórmulas probadas. Lo que alguna vez fue una práctica artística abierta a la innovación y la ruptura con lo establecido, ha sido capturada por una lógica de reproducción algorítmica que privilegia lo familiar, lo predecible y lo inmediatamente rentable. Esta condición ha generado lo que podríamos denominar un "loop anacrónico", una dinámica temporal en la que el pasado es reconfigurado de forma constante para mantenerlo en circulación, negando la posibilidad de una verdadera novedad estética.

Simon Reynolds (2024) nos ofrece una clave fundamental para comprender este fenómeno. En su diagnóstico, sostiene que la cultura popular contemporánea sufre una suerte de agotamiento del impulso futurista que caracterizó, por ejemplo, a la música de vanguardia del siglo XX. En lugar de mirar hacia adelante, la música pop actual se obsesiona con reciclar estilos, sonidos y estéticas del pasado reciente, recontextualizándolos con pequeños retoques tecnológicos, pero sin romper verdaderamente con las estructuras heredadas.

Esta "retromanía" se articula perfectamente con los mecanismos de las plataformas de distribución digital, cuyas lógicas algorítmicas refuerzan lo ya conocido y suprimen lo inesperado. Los algoritmos de recomendación, diseñados para maximizar el tiempo de permanencia del usuario en las plataformas, promueven la repetición de patrones que han demostrado ser exitosos en el pasado. Así, los éxitos musicales se construyen a partir de bases melódicas

y estructuras rítmicas preexistentes, replicadas casi maquinalmente con leves variaciones que aseguren una sensación de novedad aparente, sin abandonar nunca el terreno de lo familiar.

Esta dinámica nos confronta con una paradoja: vivimos en una época de posibilidades tecnológicas sin precedentes para la creación artística, pero el resultado es una estandarización radical del producto musical.

Las herramientas digitales permiten la producción casera de música, la manipulación de sonidos, la colaboración a distancia y la exploración de nuevos timbres y estructuras. Sin embargo, la presión del mercado y los criterios algorítmicos disuaden a muchos artistas de experimentar con esas posibilidades, empujándolos a replicar lo que los datos sugieren que funciona.

En este sentido, la futuromanía, entendida como el deseo de anticipar y dar forma al futuro a través del arte, ha sido reemplazada por una lógica regresiva. En lugar de proponer nuevas formas de sensibilidad, la música mainstream tiende a reforzar las ya consolidadas, encapsulando a los oyentes en una burbuja de confort sonoro. Este efecto es aún más preocupante si consideramos que muchos de los consumidores más jóvenes no tienen un punto de comparación claro con respecto a otras épocas, por lo que pueden percibir como nuevo lo que en realidad es un reciclaje cuidadosamente programado.

En el ámbito musical, siguiendo la línea de Mark Fischer (2016), podríamos decir que es más fácil imaginar el regreso permanente del pasado que la emergencia de una estética radicalmente nueva. La industria musical, dominada por grandes conglomerados y sujeta a la lógica del capital financiero, ha perdido su capacidad de apostar por lo inédito. Los riesgos son minimizados al máximo, y la innovación queda relegada a nichos cada vez más marginales.

La repetición de fórmulas ganadoras no solo afecta la estética de la música, sino también su capacidad de generar sentido crítico o de articular experiencias subjetivas disruptivas. En otras palabras, cuando la música se convierte en un producto funcional al entretenimiento inmediato y al consumo pasivo, pierde su potencia política y su dimensión transformadora. La repetición infinita de los mismos patrones melódicos y temáticos termina por insensibilizar al oyente, convirtiendo la experiencia auditiva en un ritual mecánico, carente de profundidad y de resonancia emocional auténtica.

A pesar de ello, existen movimientos y artistas que buscan resistir esta lógica, recurriendo a estrategias de disonancia, decrépito sonoro, uso del error digital (glitch), o fusión de géneros impensables. En muchos casos, estas formas de resistencia musical se desarrollan en los márgenes de la industria, en circuitos independientes

o experimentales que aún apuestan por la exploración estética y la subversión de las expectativas del oyente. El reto consiste en cómo articular estas prácticas con una crítica más amplia al orden algorítmico que gobierna no solo la música, sino la cultura contemporánea en general.

En conclusión, el loop anacrónico que domina la producción musical actual no es simplemente una cuestión de estilo o de gusto. Es la manifestación de una crisis más profunda, en la que el deseo de futuro ha sido secuestrado por una máquina de repeticiones disfrazadas de novedad. Recuperar el impulso creativo y devolverle a la música su capacidad de sorpresa y ruptura exige no solo un cambio en las condiciones de producción, sino también una renovación del imaginario cultural que nos permita salir del encierro circular de la nostalgia programada. La música, como forma de pensamiento sensible, debe elevar la apuesta y repensarse como espacio de disputa de la hegemonía estética.

Referencias

Fischer, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?.* Caja negra

Reynolds, S. (2024). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado.* Caja negra.

Fotografía: Rafael Idrovo Espinoza

Fotografía: Rafael Idrovo Espinoza

Un yaraví para curar las montañas

Sebastián Ávila

> *«En mi país, el universo cabe en la mano de un mendigo que explica su pobreza con la casa que no hay en su mano». Juan José Rodinás*

En los Andes, las montañas no son simples accidentes geográficos: son wamani, deidades vivas que sangran cuando las explosiones mineras rompen su piel de piedra. Esta herida sagrada resuena en cada nota del yaraví, donde el dolor no se calla, sino que se transforma en canto, y el canto, en ceremonia de resistencia. Nietzsche, al definir en 1872 su dualidad entre lo apolíneo (el orden que contiene) y lo dionisíaco (el caos que desborda), no imaginó que en los Andes esta tensión tomaría un sentido radicalmente distinto: no como lucha, sino como ayni, como reciprocidad entre la forma y el grito. El yaraví nace del trauma colonial que convirtió los harawi incaicos —cantos rituales al ciclo de la vida— en elegías de un pueblo desarraigado. Pero, como señala Yana Lucila Lema (2022), "lo andino no canta para lamentarse, sino para sembrar memoria en el sonido" (p. 23). Así, el yaraví no es solo música: es una forma de sostener el mundo cuando todo parece desmoronarse. Mientras en la tragedia griega lo dionisíaco era el éxtasis solitario del héroe que cae, aquí es el pueblo entero el que, al cantar, convierte el sufrimiento en fuerza colectiva. No es máquina trágica, sino tejido sonoro: una manera de recordar que, incluso en la pérdida, la vida sigue palpitando.

El yaraví es un río que se contiene a sí mismo. Sus

aguas no se desbordan, aunque arrastren historias de piedras rotas y raíces arrancadas. Lo apolíneo aquí no es la frialdad del mármol, sino el pulso firme de las manos que tejen un telar al filo del precipicio: cada hilo de voz, cada verso medido, es un acto de equilibrio sagrado sobre el vacío. Como canta Manuelcha Prado (1998) en "Valicha" (yaraví basado en poesía quechua): "Valicha lloras / willayllam / kunanqa / chinkaspayki" ("Valicha lloras / solo dime / ahora que / estoy desapareciendo") (Fuente: Album "Guitarra Indígena", 1998 - transcripción y traducción del quechua por Chalena Vásquez)

Este canto no niega el dolor; lo domestica con la sabiduría del agricultor que siembra en terrazas la pendiente escarpada de la memoria. La melodía traza surcos paralelos en el aire, imitando esos andenes incaicos donde hasta la tierra más rebelde aprende a dar fruto. No hay excesos: las palabras caen como semillas contadas, los silencios se miden con el rigor de quien reparte el último puñado de maíz entre los hambrientos. Pero esta contención no es mudez. Es el arte de decir todo sin romperse, como esas vasijas Moche que guardan océanos de lágrimas en su vientre de arcilla perfectamente redondo. El yaraví construye su belleza no a pesar del dolor, sino con sus mismas piedras: cada nota un guijarro pulido por el río de los siglos, cada pausa el espacio justo donde cabe el eco de lo perdido.

Es por lo que, en este texto, lo apolíneo es acto de resistencia: el orden como ceremonia frente al caos. No una jaula para el sentimiento, sino el quipu sonoro donde se anudan, con precisión de orfebre, todos los desgarros que un pueblo ha sabido convertir en canto sin dejar de ser herida. En el yaraví Cholo soy de William Luna (2011), la tierra del canto se abre. No es grieta, sino mama pacha pariendo su rabia convertida en flor. Lo dionisíaco aquí no es el vino que embriaga, sino el ch'arki (charqui) de memoria que se mastica lentamente hasta sacar su jugo de raíces vivas. Cuando Luna canta "Minero que vas al socavón / no lleves tu corazón...", su voz no cae: se despeña con la dignidad de esos cóndores que se arrojan al abismo para aprender a volar. El glissando no es simple caída de notas, es el viaje ritual al ukhu pacha (mundo subterráneo) donde los muertos no mueren, sino que se convierten en semilla bajo tierra.

Mientras la figura dionisíaca en la tradición griega clásica promueve el éxtasis como forma de evasión y olvido, la cosmovisión andina articulada en el yaraví propone una relación inversa con el dolor: la memoria activa como acto de preservación cultural. La admonición "No lleves tu corazón al socavón" —presente en los versos de yaravíes mineros— opera como dispositivo poético-político que transforma el sufrimiento en archivo sonoro. Este proceso no implica una sublimación del dolor, sino su transmutación en energía social, comparable a cómo los mineros extraen minerales que atrapan luz en la oscuridad. A diferencia del modelo trágico griego —donde lo dionisíaco representa la disolución del individuo en el éxtasis (Nietzsche, 1872, p. 24)—, el yaraví andino configura una estética de resistencia colectiva documentada por la etnomusicología (Romero, 2001; Turino, 2008, p. 45). Investigaciones de campo

demuestran que su estructura —versos octosílabos con paralelismos y frases pentatónicas circulares— opera como tecnología mnemónica que transforma el trauma en memoria activa, particularmente tras el conflicto armado en Ayacucho, donde comunidades reelaboraron yaravíes tradicionales para honrar a desaparecidos manteniendo patrones musicales ancestrales (Turino, 2008, p. 147). Esta función social contrasta radicalmente con la catarsis aristotélica:

> mientras la tragedia griega purifica mediante la identificación individual con el héroe, el yaraví performa una reparación colectiva a través de estructuras participativas (llamada-respuesta) y silencios rituales que marcan espacios de duelo comunitario (Vásquez, 1988, p.15), evidenciando cómo el arte popular andino resignifica lo trágico desde epistemologías no occidentales.

El yaraví, en su esencia bifronte, configura una topografía sonora donde lo apolíneo y lo dionisíaco no se oponen, sino que se entrelazan en un tejido epistemológico andino. Esta investigación revela cómo el género trasciende la dicotomía nietzscheana para proponer una tercera vía: la estética ch'ixi (Rivera Cusicanqui, 2010), donde la contención formal (tinku) y el desborde ritual (taqy) coexisten como polos complementarios en un mismo continuum ontológico (p. 20). Lejos del "consuelo metafísico" de la tragedia griega, el yaraví opera como tecnología decolonial del duelo que, mediante su estructura circular (muyu), transforma el trauma histórico en potencia generativa. En última instancia, el yaraví nos interpela a repensar lo trágico desde el paradigma del ayni: no como reconciliación con lo inevitable, sino como acto de reciprocidad cósmica donde el dolor, al ser cantado, deviene semilla (muju) de futuros posibles. Como escribió Arguedas (1971) en su último poema: "Aunque se pudra el sol, seguiremos floreciendo".

Esta capacidad de migrar y reconstituirse se materializa hoy en Yaraví para cantar bajo los cielos del norte (Biografía no autorizada de un Banksy sudamericano), donde Juan José Rodinás (2019) desplaza el canto andino a los muros de la diáspora europea. El poemario —Premio Casa de las Américas 2019— funde el verso melancólico con la iconoclasia visual del grafiti, reinscribiendo la lógica ch'ixi en un contexto transnacional: cada estrofa funciona como tinku que encuadra la memoria, mientras el componente gráfico actúa como taqy que desborda la página. Así, el yaraví confirma su estatus de matriz de re-existencia portátil, capaz de seguir sembrando futuro aún bajo otros cielos y otras lenguas.

Referencias

Arguedas, J. M. (1971). *Katatay [Poema póstumo]*. En J. M. Arguedas, Poesía quechua completa (pp. 115–118). Editorial Horizonte.

Lema, Y. L. (2022). *Tamyawan shamukupani / Con la lluvia estoy viviendo*. Tujaal Ediciones.

Luna, W. (2011). *Cholo Soy [Álbum].* Luna Music. open.spotify.com

Nietzsche, F. (2008). ***El nacimiento de la tragedia*** (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1872). archive.org

Prado, M. (1998). *Guitarra indígena [Álbum]. Lima: Discos Independientes. Tema: "Valicha"* (transcripción y traducción quechua–español por Chalena Vásquez). open.spotify.com

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta Limón. engagedscholarshipnarrativesofchange.org

Rodinás, J. J. (2019). *Yaraví para cantar bajo los cielos del norte (Biografía no autorizada de un Banksy sudamericano).* Fondo Editorial Casa de las Américas.

Romero, R. R. (2001). *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes.* Oxford University Press.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation.* University of Chicago Press.

Vásquez Rodríguez, C. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano.* Centro de Desarrollo Agropecuario & Asociación de Publicaciones Educativas.

Fotografía: Dennys Tamayo

Fotografía: Dennys Tamayo

El ritornelo deleuziano: Entre la filosofía y el coro

Pedro González

La apoteosis del concierto se produce cuando el público canta esa fracción que conocemos como el coro: "Ay, ay, ay, ay, canta y no llores…", "We will, we will rock you!", "¿Y quién me va a curar el corazón partío?", "Llévame en tu bicicleta…""And I… will always love youuuu…".

En ese cantar general de estructura conocida, consabida y convenida, en ese instante compartido, se disipa toda duda: ese era el momento, ese era el lugar. Vas al recital porque "conoces" las canciones y lo disfrutas en tanto el repertorio cuente con los temas que te son familiares. La profundidad que merece esta idea, es alcanzada en el texo Mil mesetas (1998), donde Deleuze y Guattari, abordan El ritornelo, del italiano 'ritornare' —'volver', musicalmente funciona como un estribillo instrumental, que regresa entre episodios contrastantes, es decir, que se repite.

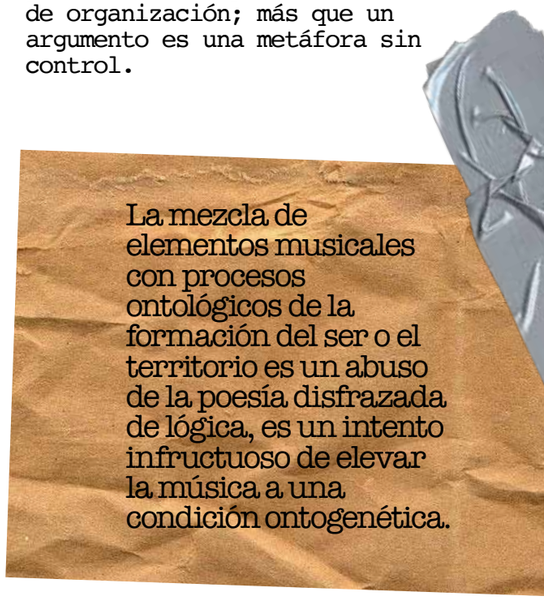
La obras del barroco como las Bach o Vivaldi abundan en ritornelos, que evolucionaron a los coros en la música contemporánea, esas fracciones pegajosas y melódicas que se repiten tras cada estrofa o verso. El concepto funcional del ritornelo es el punto de retorno, que confiere unidad al flujo temporal del discurso musical; un principio de orden en el caos, cuyo mecanismo es la territorialización, entendida como el regreso al terruño, a lo originario, a lo familiar, a lo conocido; de tal suerte que organiza un andamiaje de orden y estabilidad.

Todo empieza con una canción de cuna. Una melodía simple, repetitiva, que envuelve al niño y lo guía al sueño. Es la primera forma de música que conocemos, una promesa de calma, un refugio sonoro. Pero esa melodía, tan inocente al inicio, va cambiando, sin perder su esencia: En el canto del chamán, por ejemplo, la música se vuelve herramienta de poder.

No canta para entretener, sino para proteger, para crear un territorio invisible donde el caos no entra. Algo parecido ocurre con el jingle publicitario: frases pegajosas que se instalan en la mente sin pedir permiso. "¿Por qué no comes sardina?" canta la radio, y el mensaje ya está sembrado. Los políticos también conocen este truco. En 1992, Abdalá Bucaram usó Un velero llamado libertad como himno de su regreso del exilio: no solo era una canción, era una historia. En 2009, Rafael Correa adaptó Hey Jude, apostando por lo familiar, lo emotivo, lo que todos pueden cantar sin pensar. Es la misma estructura de siempre: algo que vuelve, que se repite, que tranquiliza o arrastra. A veces para dormir a un niño, a veces para vender una idea, a veces para ganar una elección. Y, en su forma más intensa, más dura, esa melodía inicial puede convertirse en otra cosa: en una marcha militar. Ya no calma, ya no persuade. Ahora manda y lleva a quien la sigue, no al sueño… sino al frente.

Es así como el ritornelo es un ritual de sentido, que afirma: "Aquí estoy. Este es mi lugar. Este es mi ritmo. Este es mi espíritu". La filosofía, nos dice Deleuze (1995), es la creación de conceptos, que ahora parece cada vez más encadenada a una estructura casi patológica: la necesidad de regresar, una y otra vez, a los nombres consagrados. Hegel, Marx, Platón, Habermas, Deleuze, Heidegger: sin ellos, sin el tarareo de su canción, el texto filosófico parece perder su valor. El lector, por ejemplo tú, no te hubieras detenido jamás a leer este texto si no hubieras reconocido en el título o en el camino alguna piedra ya transitada, alguna esquina familiar, alguna canción de cuna intelectual. Esta es la paradoja: creamos conceptos, pero solo si están cantados con la melodía correcta. Y a esta melodía le puse un nombre: ritornelo académico, y su coro es el capital simbólico, el mismo que describió Bourdieu: ese el prestigio o reconocimiento social que un autor, texto o idea acumula dentro de un campo determinado (Fernández Fernández, 2012). Este capital no es económico, pero se comporta de forma similar: se acumula, se transfiere, se pierde.

Las grandes propuestas o sistemas filosóficos son como grandes barcos en los que todos queremos remar, llevándolos cada vez más lejos, creyéndonos descubridores, cuando en realidad somos los ilusos galeotes que nada más siguen la derrota. Parece que estamos ante una nueva forma de endogamia académica que engendra falacias ad hominem. A la luz de lo comentado no te parece, que toda esta "cosmovisión" del ritornelo es absurda? Tan polisémica que roza la vaguedad. Es territorio, línea de fuga, música, infancia, y al mismo tiempo estructura de organización; más que un argumento es una metáfora sin control.



Por último, asumiendo que se entiende un argumento luego de desentrañar su intrincada estética, la repetición en el ritornelo aparece como algo casi sacralizado: repetir un gesto, una melodía o una rutina, genera un sentido, una identidad un mundo; aunque muchas veces, la mayoría, es solo una reproducción vacía, una alienación.

Quizá, todo esto sea otro síntoma de esclavitud.

Referencias

Deleuze, G. (1998). *Mil Mesetas - Capitalismo Y Esquizofrenia.* Pre-Textos.

Deleuze, G. (1995). *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama.

Fernández Fernández, J. (2012). *Capital Simbólico, Dominación Y Legitimidad.* Las Raíces Weberianas de La Sociología de Pierre Bourdieu. Papers 98 (1), 33.

Fotografía: Patricio Borja

Fotografía: Patricio Borja

La música como herramienta de organización y disputa

José Joaquín Galarza

Cuando realizamos una radiografía de los diversos movimientos "contraculturales" que se configuraron de manera mainstream en los últimos 60 años, nos encontramos con una dura realidad. Desde el movimiento hippie y punk, con su psicodelia esotérica, por un lado, hasta la crudeza industrial frenética por otro, estos movimientos fueron desarticulados por la inducción al consumo masivo de drogas y el sentido más hedonista liberal. Vemos también una generación de músicos ligados a los procesos revolucionarios latinoamericanos, cuya "desarticulación" pasó por la erradicación y los exilios forzosos. Ambos ejemplos, aunque distantes y con características disímiles, nos demuestran el interés del sistema en erradicar cualquier herramienta de disputa del sentido —en este caso, desde la música— y su capacidad organizadora.

La producción musical, por ende, la de la cultura, responde innegablemente al mismo proceso de reproducción y producción de la vida misma, ergo, del sistema. Cuando entendemos que la música es una herramienta de disputa —no moderna, sino histórica— de las diversas sociedades, y sobre todo de las clases sociales en conflicto, logramos dimensionar que la música es un producto de la praxis humana, determinada por las condiciones de las formaciones sociales en las que se desarrolla. En otras palabras, es parte del tejido social.

Agustín Cueva (2012), siguiendo a Lenin, reflexionó sobre las dimensiones de la cultura (para nuestros fines incluye también el análisis de la música como producto cultural), pues, a su criterio, existen dos formas de distorsionar el análisis sobre el "problema de la cultura":

la primera, desde la concepción liberal, que no concibe a la cultura como un producto histórico, sino espiritual (una cultura tokenizada); y por otro lado, el error del economicismo de cierto marxismo, al concebir la cultura solo como un producto de clase. En este sentido, Cueva entiende que la cultura contiene dos elementos o dimensiones:

El vinculado a las relaciones sociales de producción, es decir, las ideas, costumbres, hábitos, la ideología en sí misma; y

El del contenido técnico de la cultura, es decir, los conocimientos y maneras de hacer que implican los diversos grados de dominio del ser humano sobre la naturaleza.

En este marco, debemos entender dos elementos centrales de la disputa y organización alrededor de la cultura, y por tanto, de la música como herramienta de resistencia y emancipación. El discurso (es decir, la letra) en la música se encarga de la disputa o asimilación ideológica (razón hegemónica); en este momento de la "industria musical" y de la mercancía de consumo irracional, este fenómeno ha generado, a través del consumo fugaz y acrítico, que las letras importen "menos". Entonces, resulta que el mercado, a través del artista, genera "música sencilla y reciclada y que nunca dice nada,

¿será que no tienen nada que decir?" (Delgadillo, 2004, 1:37-1:42); o como lo expresó Adorno (2009): "Cuando ya nadie sabe hablar de verdad, entonces, ciertamente, nadie sabe ya escuchar" (p. 17).

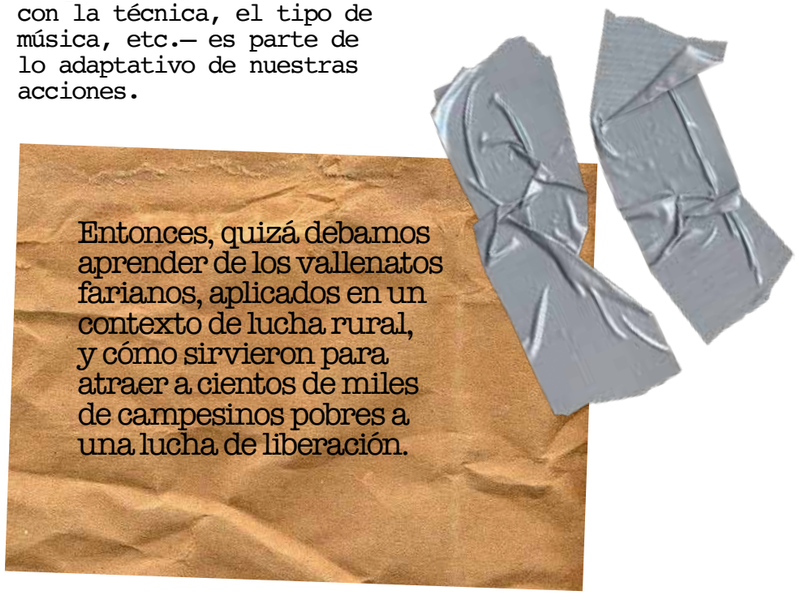
Ante la segunda dimensión de la cultura nos encontramos con la técnica, la teoría, el conocimiento que, si bien se produce en un marco de relaciones sociales, debemos aprehender, hacerlo nuestro. Partamos de la real existencia de una música de clase, proletaria y revolucionaria: esta no podría conocerse, ni siquiera percibirse desde el concepto más sensorial, sin los instrumentos, la composición o la producción. Claramente, los medios de producción cultural y artística los tiene la burguesía; sin embargo, debemos también disputarlos, expropiarlos y socializarlos para los sectores históricamente marginados del quehacer artístico.

Alrededor de este primer bosquejo se va entendiendo entonces la importancia de la "escena" cultural, no solo referida a un género o tipo de música, sino a la escena como expresión organizada de sectores de las masas. Los movimientos contraculturales que mencionamos al inicio no "construyeron" una escena alrededor de la música, sino al revés: la música fue expresión de sus aspiraciones, molestias y, por ende, de sus condiciones materiales y concretas. En Ecuador, la "movida cultural" no ha logrado consolidarse como una escena movilizadora que trascienda los grupos de intelectuales. Quizá el mejor momento de este problema haya sido la articulación de grandes escritores y artistas de variada índole a las causas sociales, a través de la militancia revolucionaria del PSE y del PCE entre los años 30 y 50. Fuera de aquello, pese a haberse consolidado una institución autónoma (la Casa de la Cultura) en los años 40, en nuestro país no se ha logrado organizar a sectores

populares que desarrollen expresiones culturales propias.

Entonces, construir una escena no es un enunciado vacío, algo entendido solo por la máxima "el arte por el arte", sino que requerimos artistas que partan desde la militancia; es decir, que primero encuentren una razón y necesidad en organizarse con las demandas y aspiraciones de los sectores populares, y desde esas luchas, darle un sentido a la música. En términos técnicos —y hasta marketeros—, claro, que el género musical y su elección van a tener un mayor o menor impacto en la eficacia de articularse con las luchas de tal o cual sector social. No podemos olvidar que las masas consumen de manera cotidiana lo que el sistema les brinda (mercancía cultural), por lo que su "gusto" está determinado por la estética y ética del sistema. Quizá, desde esta perspectiva, lo mejor sería hacer "reguetón revolucionario" o "pop revuelta", si al final es más eficiente que tocar música "pesada" y de difícil asimilación.

Estos debates, que son más tácticos, deben resolverse sin descuidar una dimensión central del problema: la disputa ideológica (el fondo). Porque la forma —relacionada con la técnica, el tipo de música, etc.— es parte de lo adaptativo de nuestras acciones.



Todo va a depender del contexto de lucha que queramos desarrollar y de nuestro compromiso con la música como herramienta de organización.

Referencias

Adorno, T. W. (2009). *Disonancias / Introducción a la sociología de la música.* Akal.

Cueva, A. (2013). *Ensayos sociológicos y políticos.* Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.

Delgadillo, F. (2004). *Carta a Francia [Canción]. En El duelo [Álbum].* Independiente. https://open.spotify.com/intl-es/

Fotografía: Dennys Tamayo

Opinología musical en la época de la democratización digital

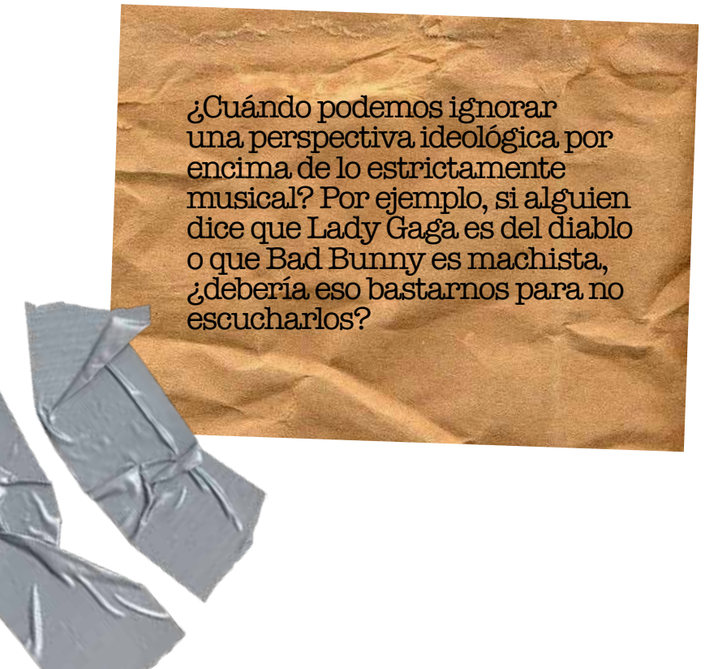
Santiago Tandazo

Vivimos consumiendo y clasificando cada vez más rápido. Parece que la ingesta constante de información digital llevó a la necesidad de etiquetas y valoraciones más restrictivas que nos ayuden elegir mejor la forma en que nos acercamos a los contenidos. A quien reseña un disco o una película se le exige que le dé una calificación sobre diez. Que defina algo como bueno, malo, mediocre o vacío. A su vez el vapuleado espacio de la academia perdió la capacidad posicionar a críticos de sus filas, y el espectador ensalza sus propios ídolos con bajos sus criterios ¿Qué tanto sentido tiene que los profesionales sigan reseñando álbumes en la era de TikTok? Se preguntó alguna vez el crítico musical Ricardo Durán.

El acceso a más información y herramientas digitales facilita tener puntos de vista con cierto sustento, y de paso, ser escuchados en masa. La posibilidad de "dar opinión de todo" ha llevado a toda clase de cruces entre el que parece saber y el que tiene ganas de decir. Se arman los "expertos en…" de público masivo. La ilusión de esta aparente democratización del saber se rompe cuando nos damos cuenta de que no todos tienen acceso a los criterios para interpretar la gran enciclopedia virtual. Del lado de los ignorantes (o no) se cuestiona el lugar de la universidad y sus roles ideológicos para dictar las formas de construir opinión ¿desde ahí debo pensar la producción artística? ¿Son válidas todas las posiciones subjetivas sobre la música?

No pudiendo llegar a un consenso sobre los criterios con inmediatez, toca atender desde lo individual con

preguntas necesarias. En quién depositamos nuestra confianza para evaluar la música y el arte en general: bajo qué prisma podemos tomar a los criterios académicos o de algún tik toker como válidos o no para analizar algo.



Dará risa a quien vea en las cosas teológicas poca importancia y a quienes busquen defender el idea de la obra antes que al autor.

¿Y el lugar del experto? Vemos que, con mayor o menor éxito, el experto logra encontrar un espacio en las catedrales virtuales de la subjetividad y la opinología. Sin embargo, corre el riesgo de la banalizarse y, que para ser aceptado entre sus pares virtuales, aplauda a quienes se pongan a su nivel, aunque tengan menos sapiencia. Habrá quienes, arriesgando su popularidad, se alejen de la masa y sortee el peligro de ser tomado por amargado. Vale meditar algo antes de la salida fácil que es reseñar lo más pronto lo que está en tendencia.

Finalmente, en un mundo donde consumimos y clasificamos música a la velocidad de un clic, la virtud de la sospecha y del interrogarse más, se vuelve un gran paliativo frente a la gula digital. Cuestionar las opiniones fáciles, ya vengan de un tiktoker, un académico o un autoproclamado experto, nos permite navegar la ilusión de la democratización del saber sin caer en la banalización. No viene mal concluir que a veces el mundo no necesita tu reseña digital, ni tu observación apenas sale un nuevo álbum; que quizá será mejor esperar unas semanas, unos meses; a ver cómo germina, cómo se mimetiza con nuestras contradicciones y callar un rato.

Fotografía: Pablo Villavicencio

El ritmo del píxel: Música, videojuegos y la ontología de lo virtual

Juan Fernando Bermeo

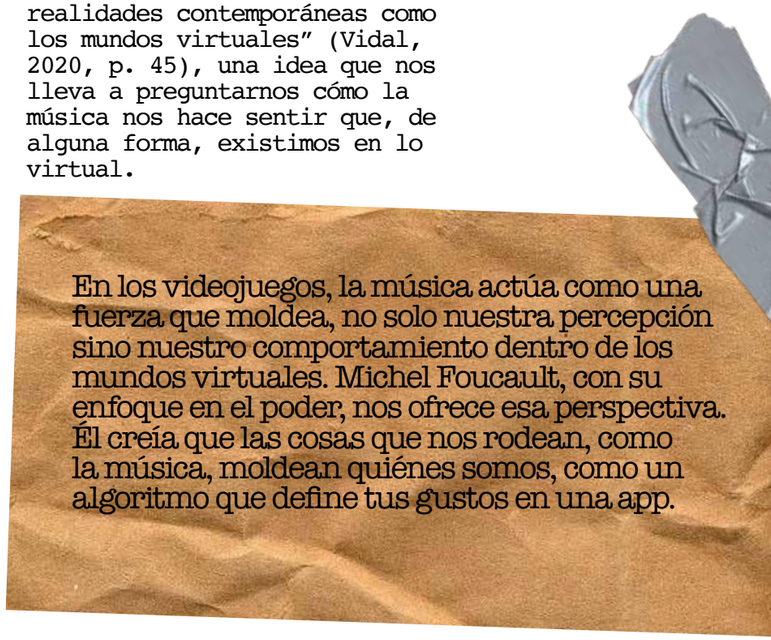
En el universo de los videojuegos, la música trasciende su papel de telón sonoro para convertirse en ese pulso que anima y modifica la percepción del píxel, un ritmo que teje la experiencia del jugador y redefine su existencia en un mundo virtual. Lejos de ser un simple adorno, la música actúa como un código que conecta lo real con lo imaginario, transformando cada frame en un latido que resuena en la mente y el corazón. Desde una perspectiva ontológica —el estudio filosófico de qué significa ser y existir— la música no solo ambienta, sino que constituye la esencia misma del juego, dando forma a la realidad virtual y a la presencia del jugador dentro de ella, como si cada nota fuera un píxel que codifica el ser. Es necesario, entonces, explorar el cómo algunos compositores como Akira Yamaoka en Silent Hill, Gustavo Santaolalla en The Last of Us, o Woody Jackson en Red Dead Redemption 2 construyen paisajes sonoros que moldean ontológicamente la experiencia del juego.

La música en los videojuegos se convierte en un pilar que da forma a la experiencia del jugador, como un arquitecto que no solo diseña, sino que hace habitable un espacio. En Silent Hill 2, Yamaoka crea un entorno sonoro que envuelve al usuario en una niebla de terror. Pensemos en la escena donde James Sunderland entra al hospital Brookhaven: los chirridos metálicos y los acordes disonantes ahí dentro no solo ambientan; generan un nudo en el estómago, haciendo que cada paso se sienta como un riesgo, "el género de terror encuentra en estas pistas su columna vertebral para sumergirnos en lo inquietante" (Akihabara

Blues, 2022, párr. 3). En The Last of Us, Santaolalla usa un rococó boliviano tocado de forma arpegiada para narrar sonoramente el estado de la conexión entre Joel y Ellie, los protagonistas y, de paso, armar una sólida identidad para el juego que trasciende a lo que pasa en pantalla. En las secuencias donde cruzan lugares nevados, en cambio, la melodía suave contrasta con el peligro, amplificando la ternura de su vínculo y haciendo que el jugador sienta que puede perder algo más que el intento si falla. Woody Jackson, en Red Dead Redemption 2, pinta el Viejo Oeste con banjos y violines, además de tonadas típicas del cine del Far West. Durante una cabalgata al atardecer por las llanuras de New Hanover, la música evoca libertad, pero también melancolía, como si el paisaje mismo contara la historia de Arthur Morgan y su devenir en la década de 1899, durante la transición del Viejo Oeste hacia el nuevo. Por eso, no es descabellado decir que "la música en los videojuegos es un componente fundamental que puede cambiar completamente la forma en que percibimos una escena" (The Good Gamer, 2023, párr. 1), un principio que estos compositores aplican con maestría.

Pero ¿cómo logra la música esta magia? Aquí entra la filosofía, que nos ayuda a entender por qué estas notas trascienden el gameplay. Immanuel Kant, pensador del siglo XVIII, decía que nuestra mente organiza lo que percibimos para darle sentido al mundo, como un software que procesa datos crudos. En Crítica de la razón pura, escribe: "la imaginación es la facultad de representar en la intuición un objeto incluso sin su presencia" (Kant, 2005, p. 115). Si nos fijamos en los videojuegos, la música cumple satisfactoriamente ese papel como software. En Silent Hill 2, por ejemplo, la música que acompaña a los extraños sonidos de Yamaoka no solo asustan; demandan la atención inmediata del jugador, haciendo que el hospital se sienta más real y amenazante. En The Last of Us, Santaolalla convierte ciudades arrasadas por el apocalipsis en un lienzo emocional, guiando al jugador a sentir esperanza en medio del caos, alivio en medio del miedo. Esta idea conecta con cómo la música no solo decora, sino que construye una verdad convincente que autentifica esa llamada realidad virtual.

Martin Heidegger, filósofo alemán, veía el mundo como un lugar donde las cosas revelan su esencia, como si una obra artística cobrara vida al mirarla. En Ser y tiempo, afirma que el ser humano "es en la medida en que habita el mundo" (Heidegger, 2003, p. 54). En Red Dead Redemption 2, la música de Jackson hace que el jugador sienta que está, de hecho, viviendo en el Oeste. Cuando Arthur cabalga y la banda sonora despliega un violín que resuena con el andar del caballo, no estás jugando: estás siendo parte de ese mundo. En este contexto, "la ontología hermenéutica de Heidegger permite comprender realidades contemporáneas como los mundos virtuales" (Vidal, 2020, p. 45), una idea que nos lleva a preguntarnos cómo la música nos hace sentir que, de alguna forma, existimos en lo virtual.



En ¿Qué es la Ilustración?, escribe que las prácticas culturales "producen sujetos" (Foucault, 2014, p. 105). En Silent Hill 2, entonces, la música de Yamaoka no solo crea miedo; nos convierte en jugadores cautelosos, siempre alerta. En la escena del hospital, los sonidos nos empujan a movernos lentamente, a revisar cada esquina, como si el juego nos entrenara. En The Last of Us, Santaolalla nos hace más empáticos: la melodía durante la caminata nevada refuerza la idea de abandono y leve esperanza, influyendo directamente en cómo se juega la partida; "la ontología histórica de Foucault revela cómo las estructuras de poder dan forma a la subjetividad" (Dialektika, 2020, párr. 5), un principio que la música aplica al forjar al sujeto que será el jugador dentro del mundo virtual.

Para comprender cómo la música redefine la ontología de los videojuegos, basta observar su capacidad para transformar la percepción del jugador en escenas puntuales, donde cada nota reprograma su experiencia y ancla su existencia en lo virtual. En Silent Hill 2, durante el descenso de James Sunderland al brumoso Toluca Prison, "Moments in Bed" de Akira Yamaoka despliega drones disonantes que intensifican la tensión, haciendo que cada crujido parezca una amenaza; la música ambienta, pero también codifica un estado de alerta. En The Last of Us, "The Path" de Gustavo Santaolalla acompaña una exploración tranquila por un suburbio de Pittsburgh, donde sus acordes de guitarra convierten un momento rutinario de recolección en una reflexión conmovedora sobre la pérdida; la melodía une al jugador con el vínculo de Joel y Ellie, cargando el silencio con el peso de su dolor. En Red Dead Redemption 2, el score ambiental de Woody Jackson durante un paseo solitario por Grizzlies West, con suaves rasgueos de banjo que resuenan con el viento, sumerge al jugador en la EE. UU. del lejano Oeste; la música parece programar el paisaje, haciendo que las botas polvorientas de Arthur Morgan se sientan adecuadas, casi propias. Y es que "la música en los videojuegos es un componente fundamental que puede cambiar completamente la forma en que percibimos una escena" (The Good Gamer, 2023, párr. 1).

La música en los videojuegos, como se puede ver, trasciende su rol de ambientación para convertirse en un pilar ontológico, un código que define qué significa existir en un mundo virtual y difumina la frontera entre lo real y lo digital. Ahora bien, sería útil afinar si se habla de una ontología propia del mundo virtual —es decir, de los elementos que configuran su ser interno— o de la ontología del jugador en dicho mundo, en tanto sujeto que "habita" e interpreta ese espacio simulado. Desde una perspectiva ontológica, cada nota actúa como un píxel que construye la realidad del juego, integrando al jugador en un cosmos donde no solo interactúa, sino que es. En esta línea, Espen Aarseth sostiene que "el usuario de un cibertexto es un traverser del texto: un explorador de caminos múltiples que construye su propia secuencia de signos" (Aarseth, 1997, p. 1), lo que implica una forma de ser dinámica y performativa en un entorno textual-lúdico. Janet H. Murray, por su parte, describe la inmersión como "la experiencia de ser transportado a un lugar elaboradamente simulado" (Murray, 1997, p. 98), una absorción sensorial y emocional que, en el caso

de los videojuegos, puede estar profundamente mediada por la música. Estas melodías, entonces, no solo acompañan; dan forma a la existencia misma del jugador dentro del juego, como un script que ejecuta, de alguna forma, la esencia de ese existir en lo virtual.

En aquellos universos de bits, la música se consagra como el ritmo que anima al píxel mientras redefine nuestra identidad en lo digital, un latido ontológico que organiza percepciones, desvela mundos y moldea acciones. Yamaoka, Santaolalla, Jackson, y otros son arquitectos sonoros que, como John Williams en el cine, no solo decoran la narrativa; crean realidades que resuenan en los oídos y en el alma, un poder que eleva a estos compositores al panteón de los grandes. Con un guiño pícaro, la música nos susurra que, en lo virtual, la existencia baila al son de una banda sonora. Y si Spielberg tiene a Williams, los gamers tenemos a Yamaoka y compañía, genios que, con instrumentos musicales y algunos loop, hacen que el píxel cante óperas tan épicas como cualquier partitura de Hollywood.

Referencias

Akihabara Blues. (2022, mayo 13). *La importancia de la música en el mundo de los videojuegos.* https://akihabarablues.com/la-importancia-de-la-musica-en-el-mundo-de-los-videojuegos/

Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press.

Dialektika. (2020, marzo 25). *La crítica ontológica: Un puente de Kant a Foucault.* https://dialektika.org/2020/03/25/critica-ontologica-puente-kant-foucault/

Foucault, M. (2014). *¿Qué es la Ilustración?* En Obras esenciales (pp. 103–112). Tusquets Editores.

Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo.* Editorial Universitaria.

Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura.* Fondo de Cultura Económica.

Murray, J. H. (1997). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace.* MIT Press.

The Good Gamer. (2023, octubre 25). *La importancia de las bandas sonoras en los videojuegos.* https://thegoodgamer.es/la-importancia-de-las-bandas-sonoras-en-los-videojuegos/

Vidal, J. (2020). *Del componente crítico de la ontología hermenéutica: Una relectura de la filosofía heideggeriana.* Anthropos, 255, 65–78. https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/65856

Fotografía: Pablo Villavicencio

"Tranquilo, Watanabe. No es más que la muerte":

De Norwegian Wood a La náusea

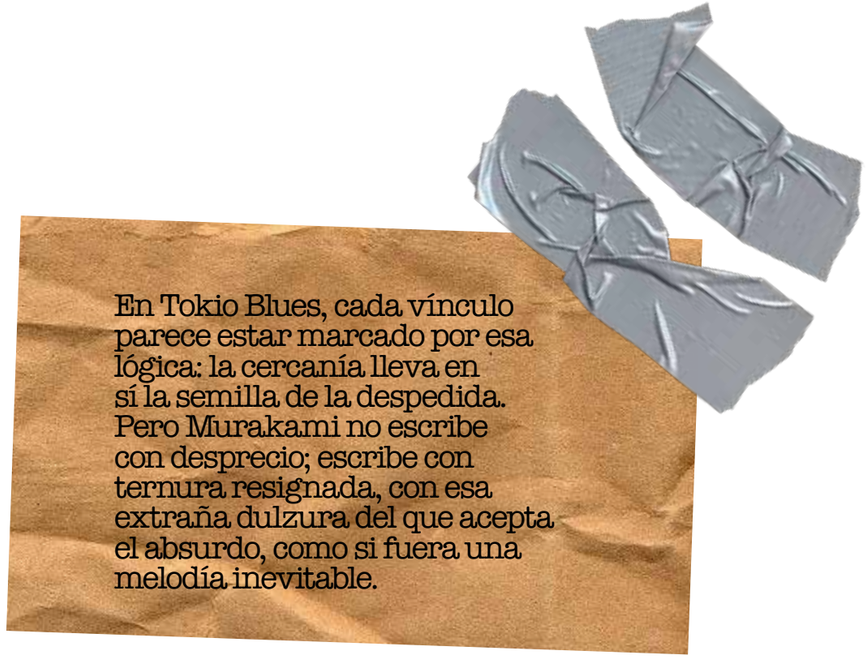
J. Barish

Desde que tengo memoria creo que la música rige mi vida; que le da sentido. Pero no el sentido de la alegría o bajo idea superficial que sugiere que la existencia en sí misma sin música no tendría razón de ser, sino más bien que la música (en realidad las letras de las canciones, porque mi vida está regida por las palabras y por eso escribo y no toco instrumentos) la acompaña y permite descifrar los acontecimientos que se dan alrededor de ella. Quienes me conocen saben que durante años he soñado en la música. Sí, con en la música, en letras de canciones sin contexto, sin imágenes, sin historia. Solo letras de canciones, y cuando me despierto debo buscar a qué canción pertenecen, porque son solo frases sueltas. He creído que hay libros que tienen (en mi cabeza al menos) banda sonora: no puedo pensar en Seda de Baricco sin invocar To Build a Home de The Cinematic Orchestra, o Amuleto de Bolaño sin Maldigo del alto cielo de Violeta Parra, o Hurt cantada por Johnny Cash. Cuando leí Tokio Blues sentí que todo lo que yo había pensado sobre la música y los libros tenía más sentido.

La música en Tokio Blues (2025) no es un fondo sonoro, es un hilo narrativo emocional. Cada canción que suena tiene una función específica: evocar la presencia o la ausencia, marcar el ritmo de la vida o de la muerte, sellar el recuerdo de una conversación o acompañar la incomunicación. "Era una interpretación ramplona de Norwegian Wood de los Beatles. La melodía me conmovió, como siempre. No. En realidad, me turbó; me produjo una emoción mucho más violenta que de costumbre" (2025, p. 7), dice Watanabe al inicio, como quien no puede evitar abrir con

una nota que lo conecta de inmediato con la herida. Desde ese instante, el libro entero vibra con canciones, como si se tratara de una cinta de casete que acompaña cada tramo del viaje emocional de los personajes.

Ese viaje está atravesado por el sinsentido, por la conciencia del dolor como parte de la existencia. Watanabe, como los personajes de Sartre, no huye de la lucidez incómoda que trae el sufrimiento. Al contrario, se instala en ella. "La muerte no existe en contraposición a la vida sino como parte de ella" (2025, p. 37), repite. Sartre escribe: "Algo comienza para terminar: la aventura no admite añadidos; sólo cobra sentido con su muerte. Hacia esta muerte, que acaso sea también la mía, me veo arrastrado irremisiblemente" (1998, p. 43).



La muerte es una constante. Desde el suicidio de Kizuki, que sucede en las primeras páginas, hasta la muerte de Naoko, la novela se mueve entre la pulsión vital y la atracción por la nada. La música funciona entonces como lo que une ambos planos: Watanabe escucha discos con Naoko, con Reiko, con Midori; hay un intento constante por mantener viva la vibración de lo humano. En el psiquiátrico donde Naoko está internada, Reiko le toca a Watanabe Michelle, Norwegian Wood, Yesterday, Here Comes the Sun, The Fool on the Hill, y al final canta Eleanor Rigby. Una tras otra, estas canciones crean un ritual. Son ofrendas sonoras para honrar a los que ya no están y también para sostener un frágil equilibrio entre seguir viviendo y no dejarse arrastrar por la marea de la tristeza.

Sartre escribió en La náusea: "¿Es esto la libertad? A mis pies los jardines descienden blandamente hacia la ciudad..." (1998, p. 172). Watanabe, como Roquentin, contempla el sinsentido, pero también la posibilidad de elegir. Y lo que elige es seguir. No heroicamente, no con esperanzas edulcoradas, sino con una forma de perseverancia. Cuando Naoko muere, Watanabe no se derrumba por completo, pero tampoco lo supera. "En este extraño lugar yo vivía con los muertos. Allí Naoko estaba viva y los dos hablábamos, nos abrazábamos. En ese lugar, la muerte no ponía fin a la vida. Allí la muerte conformaba la vida" (2025, p. 355). El protagonista no busca consuelo religioso, ni se aferra a ideales trascendentales: se hunde en la aceptación de la muerte como parte inseparable de lo que somos.

En Tokio Blues, cada personaje busca cómo llenar ese vacío. Midori con su desparpajo vital, Reiko con su música, Watanabe con sus recuerdos. No hay redención, pero hay presencia. En ese sentido, Murakami escribe una novela profundamente existencialista, aunque sin la dureza de la filosofía: con lirismo, con jazz, con los Beatles, con el sonido del viento entre los árboles.

El momento en que Watanabe llama a Midori desde una cabina y se pregunta “¿Dónde estaba?” (2025, p. 381) opera como una síntesis de toda la novela. No sabe dónde está físicamente, pero tampoco emocionalmente. Ha perdido casi todo, pero algo lo sostiene: quizá sea esa voz al otro lado del teléfono, quizá una melodía que aún no se ha apagado del todo.

Porque en el fondo de eso se trata: aprender a vivir entre las ruinas, encontrar belleza incluso en el caos, seguir tocando canciones, aunque la sala esté vacía. Igual que en La náusea, cuando Roquentin se reconoce radicalmente solo: “Estoy solo en esta calle blanca bordeada de jardines. Solo y libre. Pero esta libertad se parece un poco a la muerte” (1998, p. 172). Tokio Blues es eso: la novela de quienes han aprendido a mirar de frente el invierno, y aún así seguir cantando.

Referencias

Murakami, H. (2025). *Tokio blues: Norwegian wood.* Tusquets.

Sartre, J. (1998). *La náusea.* Oveja negra.

Fotografía: Pablo Villavicencio

Fotografía: Dennys Tamayo

El odio a los vecinos:
la música como instrumento de misantropía

Christian Duarte Parra

¿Hay alguna manera más eficaz de odiar a alguien que escuchar su música? No me refiero a intercambiar recomendaciones de canciones con alguien que nos genere algún agrado, aunque también sucede. Me refiero principalmente a escenarios donde no hay consentimiento. ¿No nos sentimos especialmente xenófobos cuando escuchamos ritmos caribeños en la casa del vecino? ¿No nos sentimos especialmente racistas cuando escuchamos gente rapeando en un bus de servicio público? ¿No nos sentimos especialmente clasistas cuando un compañero de trabajo tararea o, peor aún, canta una canción en su cubículo? ¡Qué rápido se suspenden los derechos humanos cuando suenan mariachis en el barrio! Escenarios mundanos, si así se quiere. El tema de esta revista introduce un factor específico, a saber, que se trata de la era algorítmica. Mi objetivo, lejos de entrar en reflexiones respetables sobre el papel de la tecnología en la configuración del humano como ser globalizado, es mucho más mundano. Solo quiero exponer la manera en la que el ciudadano común con acceso a internet y a un parlante, más que verse iluminado por tonos angelicales inspirados por Euterpe, simplemente se vuelve más fastidioso.

Es tentador pensar en la música como aquello que une los pueblos. Imaginamos el Himno a la alegría como esta alabanza al espíritu humano, o al menos europeo, y una lágrima corre por nuestra mejilla. Se entiende la música como aquello que sana la mente y se gastan cantidades irrisorias de dinero y energía para tocar desordenadamente un tambor sucio en una sesión de musicoterapia, como si la clase media-alta no tuviera

suficientes canales de expresión emocional. Se hacen largas e inoficiosas reflexiones sobre la tan necesaria descolonización de nuestra tierra americana a través de los ritmos latinos, de modo que darle un Grammy a Shakira es más o menos lo mismo que la batalla de Ayacucho. No estoy diciendo que la música no tenga un lugar importante en la humanidad o que debamos asumir una perspectiva cínica ante la apreciación musical. No debemos olvidar las palabras de Lorenzo: "El hombre sin música en el alma, insensible a la armonía de dulces sonidos, solo sirve para intrigas, traiciones y rapiñas" (Shakespeare, 1872, p. 138). Por el contrario, mi propuesta es que para apreciar verdaderamente la música, con la importancia que amerita, debemos tener presente en todo momento la profunda náusea que nos genera escuchar ruidos populares.

Esto tampoco es simplemente una reflexión sobre la estética o el propósito formador de las artes. ¿Qué más da? Si estoy en mi casa y el vecino de arriba pone reggaeton a todo volumen, no me invaden deseos de dirigirme al Timeo para constatar si los ritmos que escucho son educados y si lo que penetra mi alma es, en efecto, una gracia tal que siento crecer mi virtud. A lo que me dirijo es al cajón de cuchillos de cocina y al navegador de internet para buscar lugares donde enterrar cadáveres suficientemente cercanos. ¿Sentiría menos odio si valorara positivamente la estética musical del vecino? La experiencia muestra que no mucho.

Para tomar algo en serio, es mi parecer, debemos valorar sus capacidades destructivas. Cualquier cosa que podamos entender únicamente en términos agradables es mera propaganda. Si entiendo la maternidad y los bebés como lo más bello que puede existir, lo más importante que puede hacer una mujer, lo más hermoso que puede tener una pareja unida bajo el sacramento del matrimonio, estoy repitiendo propaganda cristiana y estoy omitiendo vómito, insomnio, llanto y excremento. No, mi propuesta de apreciación musical se alinea más con aquella de Quignard (1998), para quien existe en la percepción auditiva es particularmente pervasiva, pues el sonido ignora barreras organicas e inorganicas, no se encuentra completamente adentro o afuera del cuerpo, antecede a otros sentidos como el olfato o la visión y se le aparece a él como infinitamente pasivo, pues "las orejas no tienen párpados" (p. 160). ¿Quién puede leer esto y no pensar en el Himno a la alegría como una invasión empalagosa al sagrado derecho al odio a los demás?

Sabemos que la musica fue usada como tortura en Guantanamo, aunque los estadounidenses sostienen que ese no era el propósito. Según la CIA, (NBC, 2009) el propósito de someter a detenidos a horas ininterrumpidas de música elegida por su carácter ofensivo para sus creencias a altos volúmenes simplemente eran "motivos de seguridad". Yo estoy de acuerdo. Creo que a través de la tortura musical la CIA se aseguraba de que, a pesar de la nominacion de Persépolis al Óscar, a pesar del balón de oro de Salah en el Mundial del 2019 y si, a pesar de la existencia del Himno a la alegría, los seres humanos somos seres mezquinos que transformamos en armas cualquier intento por trascender de la otredad. La música entendida también en su dimensión grotesca nos recuerda que, por tolerantes que creemos ser, nuestra lealtad la

debemos al odio por el otro. La música, tomada en serio, es la alteridad encarnada. Simplemente resulta ser que los demás son un dolor de cabeza.

Uno de los grandes temores de los conservadores ha sido el papel de la tecnología en la formación de la sociedad, de manera que la sospecha del tipo de contenido al que acceden los niños en sus celulares es ubicuo. Sin embargo, sostengo que es el caso contrario el que debería preocupar. No es la capacidad de recibir contenido la que debería ser preocupante, sino la capacidad de emitir contenido de forma masiva. Es la capacidad de seducir, a través de oratoria, ritmo o pintura, la que nos hace bajar la guardia y nos hace querer aceptar e incluso, Dios nos libre, amar al otro. Es por eso que debemos recordar siempre aquella sensación de asco que nos genera la música que le agrada a las masas. Debemos resistir la tentación de eliminar las barreras que existen entre humanos y fijarnos en lo disonante. Debemos decir, como Porcia, (Shakespeare, 1872): "Me conoce como el ciego al cuco: por la mala voz" (p. 140).

Referencias

Quignard, P. (1999). *El odio a la música: diez pequeños tratados.* Editorial Andrés Bello.

NBC (2009). *Musicians turn up the volume on Gitmo debate.* https://www.nbcnews.com/id/wbna33423672

Shakespeare, W. (1872). *El mercader de Venecia.* M. Miniesa.

Fotografía: Dennys Tamayo

ENTRE
ENTREVISTA

Imagen facilitada por el entrevistado

Entrevista a Sonia Rangel

Por Diego Jadán-Heredia

Sonia Rangel es doctora en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Realizó estudios de doctorado en la Universidad de Barcelona con el doctor Miguel Morey. Su trabajo de investigación se enfoca en problemas de Estética y Filosofía de la cultura, pensamiento francés contemporáneo y Filosofía del cine y Filosofía de la música. Ha colaborado en las revista de cine Icónica. Pensamiento fílmico, de la Cineteca Nacional; La Tempestad, Shangrilla (España), Correspondencias: cine y pensamiento y Reflexiones Marginales (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras). Cuenta con varios artículos publicados en llibros especializados en Filosofía, Cine y Música. Es profesora de Estética y Ontología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 2009, profesora de Filosofía del Arte en el Facultad de música de la UNAM desde 2015. Y desde 2018 profesora de cine autor y filosofía de la imagen en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). Ha impartido cursos de estética y filosofía del cine, en Instituto 17, la Filmoteca de la UNAM y en Extensión Académica de la ENAC. También es miembro del Seminario Universitario, "La Modernidad: Versiones y Dimensiones" fundado por Bolívar Echeverría y Jorge Juanes. Es autora de los libros Ensayos imaginarios. Aproximaciones Estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda. Ítaca. México, 2015. Y de La imagen-extática. Herzog, Zulawski, Duras, Grandrieux, Patiño. UNAM/ENAC, México, 2022. También es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNII 1).

Diego Jadán-Heredia: Muchas gracias, Sonia, por aceptar la invitación de Mundana. Revista de Filosofía. El tema de este número es música y filosofía así que creímos que sería óptimo poder conversar contigo sobre esta relación. Cuéntanos, cómo es tu camino hacia la filosofía de la música.

Sonia Rangel: Gracias a ustedes, Diego. Bueno, soy doctora en Filosofía, estudié en la UNAM y también hice parte de los estudios de doctorado en la Universidad de Barcelona, donde tuve la fortuna de trabajar con Miguel Morey; una coincidencia casi milagrosa, porque yo llegué con un proyecto muy especializado en la filosofía de Gilles Deleuze ensamblando filosofía, pintura, música y cine. Digo que fue una coincidencia casi milagrosa porque resulta que la esposa de Miguel Morey es Carmen Pardo, que es la gran especialista en filosofía de la música en habla hispana, una investigadora que trabaja también en el IRCAM [Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique] en Francia, alumna de Daniel Charles y que está cerca de gente como Makis Solomos. Tuve la suerte de conocerlos y estudiar con ambos. Luego de mis estudios de doctorado me he dedicado a estos dos campos: la filosofía del cine y la filosofía de la música. Hoy soy profesora de la UNAM, en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Facultad de Música y en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM.

¿Crees que la música puede ser pensada como una forma de pensamiento no conceptual? ¿Qué estatuto epistémico le concederías dentro del campo de producción de saberes?

No, de hecho, la música es una forma de pensamiento originario; si pensamos en la historia de la filosofía hay un punto en el cual no estan separadas la filosofía de la matemática

y de la música. Pitágoras se dio cuenta de eso: la música es una forma de pensamiento, es una forma en la cual también se piensa ontológicamente el mundo; para el pensamiento antiguo el universo es musical. Luego se da una ruptura que, en términos históricos, se verá hasta Schelling, cuando se retorna a esa concepción antigua de la música y se recupera fuertemente su dimensión ontológica. Alguien que lo ha estudiado muy bien, en nuestra época, es Ramón Andrés, por ejemplo, en El mundo en el oído (2008) o en Filosofía y consuelo de la música (2020). También Eugenio Trias, quien concibe a la música como una forma de pensamiento originario utiliza un muy bonito concepto, el de gnosis sensible o gnosis sensorial, es decir, una forma de conocimiento sensible. Es importante entender que la idea de conocimiento para los griegos, la epísteme, es completamente diferente a lo que entendemos en la modernidad y lo mismo ocurre con las matemáticas. Entonces, cuando decimos música, matemática y filosofía son lo mismo, como Pitagoras, decimos que estás formas son modelos de la imaginación para pensar el cosmos.

En ese sentido podríamos hablar del problema de la representación en la música porque mientras que la pintura o la literatura pueden representar objetos y conceptos con relativa claridad, la música carece de un referente extramusical obvio. ¿Es la música un lenguaje o deberíamos pensarla en otros términos filosóficos?

Es necesaria una distinción que debería haber hecho Schopenhauer. Una cosa es la música humana que se relaciona con la armonía, las reglas, entre otros aspectos formales; y otra cosa es la idea de que el universo es musical, que hay una dimensión ontológica de la música. Ahí hay una ruptura, porque la música no sería un lenguaje, más bien es anterior al lenguaje y anterior a la representación. Esta es una tesis que, por supuesto, no es solo mía y que ha sido muy trabajada por Pascal Quignard, el filósofo francés. Cuando decimos que el universo es musical, también tenemos que pensar que nuestra primera forma de estar en el mundo es completamente sonora. Al estar en el vientre de la madre ya existe un orden estético, una cosmética, que está construida a partir del oído, que es anterior al lenguaje, al sentido; es un caos de la sensación pero que es una forma de estar en el mundo y que nos acompaña todo el tiempo. Esta es una idea que no está solamente en la concepción antigua de la música sino que también la puedes encontrar en mucho de la música contemporénea; alguien como Iannis Xenakis, piensa su música como anterior al lenguaje, anterior al cosmos; la piensa como vibración originaria, como sonido primordial; lo mismo se puede ver en Karlheinz Stockhausen, en Edgar Varèse.

El problema es que siempre pensamos en la música humana, en un tipo de música que tiene ciertos intereses, que sirve como divertimento, nuestra relación inmediata con la música es -por decirlo de alguna forma- utilitaria. Me siento feliz, pongo una música; me siento triste, pongo otra; eso también lo diría Cage. No pensamos que la música es otra cosa, que lo que está haciendo la música es expresar un pensamiento del mundo, o sea, hay una exposición de ideas, igual que en la filosofía. ¿Por qué Schopenhauer en El mundo como voluntad y representación saca a la música del sistema de las artes? Hay que ser muy agudos para comprenderlo. El arte, dice él, está por encima de la representación epistemológica; el concepto está dentro de

la representación, mientras que el arte está por encima de la representación epistemológica. El arte, no copia las cosas del mundo de los fenómenos, sino la idea. Por su parte la la música es la expresión directa de la voluntad, no es representación ni lenguaje. Para Schopenhauer la música es, incluso, anterior al surgimiento del mundo. En este punto, es cuando debemos hacer la distinción que no hace Schopenhauer entre música humana, música de la naturaleza y música originaria que está empatada con la Voluntad (esencia del mundo) por eso dice que podría no existir el mundo y la música sí existiría. Antes de él Schelling diría que el ansia o infundamento es una emisión sonora.

Schopenhauer consideraba la música como una manifestación inmediata de la Voluntad, distinta de otras artes por no representar fenómenos. ¿Cómo dialoga esta concepción con la idea deleuziana de música como fuerza de territorialización y desterritorialización?

La idea del ritornelo que se propone en Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, en realidad, no es de Deleuze sino de Guattari. Para él, el ritornelo es el movimiento, del caos, al territorio y la desterritorialización, son los tres movimientos. Todo eso es el ritornelo, es una operación. Lo que hacen Deleuze y Guattari, en la primera parte de ese texto, es hablar de cómo este movimiento está en la naturaleza. El músico en que se apoyan muchísimo es Olivier Messiaen; de hecho, muchos de los conceptos que utilizan son de este compositor francés. Sucede lo mismo con Varèse, en quien se apoyan mucho y del que extraen una serie de conceptos para la filosofía.

En la segunda parte del texto exponen cómo ese movimiento se desplaza a la música, cómo acontece en ella. De tal forma que el objetivo de la música, más bien, es desterritorializar el ritornelo. ¿Qué quiere decir esto? Hacen una pequeña historia de la música, donde el caos sería este momento anterior a que haya lo que suele llamarse lenguaje musical; es decir, antes de que se empiece a consolidar -por ejemplo, el barroco, el clásico- todavía está todo abierto. Cada quien afina como quiere, no hay esta cosa de la armonía -que es occidental y académica. En el romántico, claramente, ya hay un territorio, que conocemos, precisamente, como música occidental, académica. Lo que va a pasar a principios del siglo XX, se dan movimientos de desterritorialización que cuestionan esa forma y así tenemos, por ejemplo a Debussy y Satie que empiezan a abrir el territorio. La música empieza a abrir este territorio desde el periodo moderno, con Debussy, Satie, Ravel, que empieza a cuestionar el modelo anterior que se consolida con Wagner. Esto sucede también en la música contemporánea con la creación de nuevos instrumentos, de otras sonoridades, de romper la distinción entre el ruido, el silencio y los sonidos musicales; todas estas cosas que pasan en el siglo XX y que transforman la concepción de la música, y nos permiten hacer un arco de la antigüedad a la música contemporánea, porque ahora lo que piensan los músicos, a partir de estas desterritorializaciones, es el cosmos. Otra vez podemos referirnos a Xenakis, Stockhausen; lo que uno escucha no tiene que ver con lo que nuestro oído está acostumbrado, más bien, nos enseñan a escuchar de otra manera; se produce una escucha, digamos, molecular. Algo que a Deleuze le gusta decir, lo que tiene que hacer el

arte es ampliar la percepción. Por lo tanto, la concepción misma del sonido es distinta. No es la nota, son ondas, son flujos, lo electrónico; que implica, también una transformación de la escucha.

Si consideramos los procesos de desterritorialización desde la óptica de Deleuze y Guattari, como tú lo has explicado ¿podrías explicarnos si esta concepción transforma la manera en que pensamos la relación entre música, identidad y subjetividad?

Es así, porque, precisamente, lo que existe es una transformación de la sensibilidad. ¿Cómo se piensa la música en el siglo XX? Pues con una serie de elementos que entran en la música y que antes no estaban, el ruido, el silencio, es decir la ampliación de lo sonoro, los nuevos instrumentos, la repetición, por poner algunos ejemplos. Una serie de elementos estéticos que no estaban, como los aparatos electrónicos, las técnicas extendidas, todo lo que se traduce en que la escritura musical se modifique, que cambie de forma el pentagrama clásico y que empiece otro tipo de escritura, los diagramas -o, un nombre que no me gusta, partituras gráficas. Toda esta desterritorialización genera otra forma de escuchar que, curiosamente, nos regresa a las salas de conciertos, porque la música es acontecimiento; no sabes qué es lo que vas a escuchar. A diferencia de la forma anterior en que hay una especie de transparencia entre la escritura y el sonido (lo que sucede en la clásica, académica) de repente eso desaparece en la música contemporánea. Si la improvisación libre y el azar son elementos de esta desterritorialización, la música es indeterminada; ni el compositor sabe cómo va a sonar.

Al transformarse la escucha y la composición también se transforma la relación entre compositor, interprete y auditor. Hay una dimensión muy política en los dos sentidos porque se rompe una jerarquía del compositor, el intérprete y el auditor, siendo este último el que se encuentra más abajo en esa relación. En la música contemporánea no sucede eso, por un lado, se necesitan los tres para que haya acontecimiento musical; por otro, que todo recaiga sobre la escucha, también es un gesto político. Y es que la escucha es la apertura a lo político; por ahí empieza lo político, por escuchar al otro, pero no nada más al otro humano, también al otro no humano. En el mismo sentido, lo que hace la música contemporánea al romper esta jerarquía de los sonidos en donde los sonidos musicales estaban por encima de todos los demás, es hacer que volvamos a escuchar el mundo. Entonces hay un cambio completo de la subjetividad, de la sensibilidad.

No podemos perder de vista que, para Deleuze y Guattari, la música no empieza con el hombre; cuando hablo de esta dimensión ontológica de la música, también es una dimensión no antropocéntrica. En esa línea, la música no es reproducción, sino creación, una creación, además en proceso. La música contemporánea tiene estas características, no puedes anticipar lo qué vas a oír, por eso Daniel Charles habla de músicas del olvido, que suponen una escucha activa y abierta a lo inaudito.

¿Y cuáles serían las implicaciones para una ontología de la música?

Pues que en el universo tampoco se puede prever lo que va a pasar, es decir, realmente es un estar abierto al mundo. Por ejemplo, en tu escucha tonal, tú estás acostumbrado; de alguna forma se da una automatización de la escucha, donde nosotros esperamos lo que viene, queremos seguir un desarrollo, queremos el ritmo, queremos una serie de cosas que ya conocemos. En la música contemporánea, al contrario, es fundamental que estés atento, se te obliga a escuchar. Lo voy a decir con Benjamín, es una escucha distraida, múltiple porque tienes que estar atento a todo, a mí me parece que nos devuelve al mundo, a ese caos de la sensación del que hablé al principio. Dice Michel Serres una cosa muy bonita sobre la escucha de la música de Xenakis, "ser cosa entre las cosas". Estas ideas nos ayudan un poco a atrapar lo que, en realidad no se puede atrapar. Suelo decir que la partitura es la ausencia de la música. Pensar que la música está en la partitura es pensar la música como representación, música objeto como pensaba Cage, cuando no lo es, tiene que sonar, porque esa partitura tienes una serie de virtualidades ahí posibles, virtualidades que se actualizan singularmente en cada interpretación, la música es acontecimiento.

Hablemos de Kant. En su Crítica del juicio, este filósofo coloca la música en un nivel inferior dentro de las artes debido a su carácter evanescente y su dependencia del tiempo. ¿Cómo dialoga esta posición con las teorías modernas que ven en la música un modelo privilegiado de experiencia estética?

Debemos considerar a Kant en su contexto. La música de su tiempo era como de ornamento, servía para acompañar. También hay que decir que sin Kant no tendríamos a Beethoven, porque este compositor fue un lector asiduo de su obra, y sin su figura no hay idea del genio, Beethoven encarna el genio en la música, al tiempo que es por decirlo así la autoconciencia de la música. Más allá de este detalle, Kant atiende mucho más a las sensaciones y no creo que sus ideas estén muy distanciadas de lo que pasa hoy en la música, al contrario, más bien sus ideas pueden dialogar con formas como la improvisación libre. Así que creo que es por la limitación de su época por la que tiene consideraciones como las que anotas en tu pregunta. Pensemos en Mozart que por más talentoso que haya sido seguía siendo sirviente. El tema de la figura del músico es muy interesante y nos remite, sin duda, a Jacques Attali y su texto Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música (1977); y es que la figura del músico como pensador se pierde y se va a recuperar con Beethoven –contemporáneo de Schelling–, antes de él estaban los juglares, los músicos de la corte, que no concebían a la música como forma de pensamiento; sin embargo, sí hay músicos como Bach que, aunque no se concibe a sí mismo como el artista, sí piensa el absoluto en su música.

Muchos filósofos contemporáneos, como Nancy, Agamben o Cavarero, han reflexionado sobre la voz. ¿Qué lugar ocupa la voz en tu pensamiento sobre la música? ¿Es simplemente vehículo o puede pensarse como lugar ontológico?

Sí puede pensarse como un lugar ontológico, a mí me gusta, yo realmente no he reflexionado mucho sobre la voz, hasta recientemente que voy a empezar a trabajar en el tema. Creo que el gran problema es qué fue primero, la música o la palabra. La voz siempre ha estado suscrita a la palabra, tenemos un vococentrismo que insonoriza todo lo demás. Nosotros tenemos una escucha hegeliana de la música, porque oímos las letras y no la música y ese, para mí, es un problema. La voz, en ese sentido, para mí no es tan importante; en cambio, cuando es la voz pura, cuando podemos volver a la sonoridad y no a la significación, ahí me interesa la voz.

Cuando la voz es grito es otra cosa. Quignard, cuando habla de las Sirenas, dice que es un canto acrítico, porque es justamente anterior al lenguaje, es anterior a Orfeo; Orfeo pone el orden, es la música humana. Este canto acrítico es mucho de lo que hace la música contemporánea; si piensas en las técnicas extendidas para voz, ya no es el canto, son sonidos guturales, son gritos; la voz es un instrumento, hacer de sí mismo un instrumento sonoro, no como algo que esté emitiendo un mensaje, un mensaje en términos lingüísticos, en términos de sentido. Cuando esto sucede, cuando se da el canto acrítico, nos acercamos a la dimensión ontológica de la música.

En un contexto donde la música está profundamente atravesada por lógicas de mercado, plataformas algorítmicas y tecnologías de reproducción, ¿cómo pensar una estética musical que escape —o al menos resista— a esa captura?

Paul Valéry dijo en La conquista de la ubicuidad (1928), en el tiempo en que surgieron los primeros aparatos de grabación, que la música es la primera que se hará a la forma de la vida moderna. Debemos pensar que antes de la grabación y del radio el mundo estaba en silencio, porque si tú no sabías tocar, pues tenías que esperar a que la orquesta viniera a tu pueblo. Con estos aparatos de grabación y reproducción sonora el mundo deja de estar en silencio y la música empieza a invadir los espacios. Quizá este es uno de los vacíos en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1935) de Benjamin porque no reflexiona sobre la influencia de los aparatos de grabación y reproducción sonora sin los cuales no hay cine. En todo caso, lo que provoca este fenómeno es que la música esté al alcance de todos, esta es la politización del arte; por otro lado, se genera una automatización de la escucha, porque nos acostumbramos a escuchar lo mismo.

El algoritmo del que tanto se habla hoy no es malo por sí mismo porque se puede romper, se puede escuchar otra cosa. Benjamin, Valéry serían los más felices de vivir en esta época con Internet, Spotify y YouTube, porque tendrían todo al alcance. Antes, si no viajabas, no tenías acceso a distintas músicas, ahora tienes acceso a todas. Entonces el algoritmo no tiene la culpa de que la gente escuche lo mismo; antes estaba sujeta a la radio, pero ahora ya no está sujeta a nada, lo que pasa es que no queremos hacernos cargo de nuestro gusto, de nuestra sensibilidad, hemos dejado que se atrofie o que otros nos la formen. Por otro lado, hace más de 20 años que la industria discográfica quebró; para un creador, todo está a

su alcance, porque tiene las plataformas, la grabación, etc. Para mí, lo importante no es la tecnología sino sus modos de apropiación. Y ahí el problema es que nos seguimos apropiando de la tecnología de manera enajenante, por eso pareciera que nos imponen, cuando más bien nosotros somos los que dejamos que eso pase.

Ayer recordaba un texto de Adorno con mis alumnos -aunque no es un filósofo que realmente me guste- que se llama Impromptus. Improvisaciones filosófico musicales (1968). Cuando habla del dirigismo, que podemos relacionarlo con este tema de las plataformas y que a la gente le dirigen su gusto, dice algo muy duro y es que el dirigismo se da porque la gente así lo quiere y si no sucede otra cosa es porque no hay una cultura musical en Alemania y claro, uno como latinoamericano se quiere matar porque si en Alemania no existe cultura musical, ¿dónde la hay? Lo que nos lleva de nuevo al tema de que no nos hacemos cargo de nuestro gusto, de formar la sensibilidad; es lo que Kant decía, para que una obra te guste te tienes que formar. Si no escuchamos a Xenakis, no es porque sea repulsivo, al contrario, es muy sensorial; no lo escuchamos porque no nos queremos hacer de las herramientas para poder apreciarlo, porque no queremos formar nuestras sensibilidad, y entonces queremos que todo nos guste inmediatamente; cuando el arte no nos va a gustar naturalmente, porque no es un producto natural, sino que implica formación.

¿Desde tu perspectiva artistas como Bad Bunny qué papel juegan?

La verdad es que no lo he escuchado y tampoco lo llamaría artista…Es música comercial, realizada como un producto de mercado; Radiohead es popular, Bad Bunny es comercial. Mi postura no tiene que ver con que sea música para bailar. Los Van Van son, para mí, una estupenda banda de salsa, mi crítica tiene que ver mas con el sentido con el que se hace la música y para ellos la música no tiene sentido si no se baila, ahí hay una concepción de la música. En cambio, músicos como Bad Bunny son un producto de la industria musical. Es como el cine de Hollywood, todo me parece igual; un amigo suele decirme que las películas que les gustan a todos, a mí no me van a gustar y es cierto (risas). Todo bien con el baile y la fiesta, pero para eso existe también Fela Kuti.

Ya que lo mencionas, aprovecho para preguntarte por Emilia Pérez (Jacques Audiard, 2024); no he visto tantas críticas negativas a una película desde hace mucho; en cambio, a mí me gustó.

A mí también me gustó, nada más que en México no estamos listos para esta discusión (risas).Tampoco para apreciar los elementos formales, hay que hacer una lectura en clave barroca, si comprendemos la operación barroca en la estética del film

y que está detrás es increíble, yo fui alumna de Bolívar Echeverría y creo que a él le hubiera gustado, porque la película tiene una cosa con su concepto de barroco muy clara; lo que pasa es que en México no nos gustó vernos a través de ojos extranjeros.

Volvamos a Adorno, me llamó la atención que digas que no te gusta, ¿cuáles serían tus críticas hacia su filosofía?

Bueno, primero, me aburre (risas). Él no propone una ontología de la música, sino más bien una estética o sociología de la música. En todo caso, no me gusta cómo escribe; es muy antropocéntrico, muy eurocéntrico. No le gustaba el jazz, o sea, está en Estados Unidos y ¡no se va a un concierto! En realidad no tenía oído. Siempre les digo a mis alumnos de música que no pueden llegar con su oído de música clásica a escuchar música contemporánea, ni con el mismo oido de la música romántica a escuchar música moderna. Cada música exige una forma de escuchar. Y Adorno no escuchaba.

A John Cage lo pasa porque era alumno de Arnold Schoenberg; no es que le gustara Cage. Las cosas que dice de Stravinsky son escandalosas; para mi es alguien que realmente no escucha; o solo se escucha a él mismo. Además, tiene una idea de la estética que a mí también me parece inaceptable, porque separa la estética de la experiencia estética. Para mí, en cambio, no se puede hablar del arte en abstracto, hay que ir a las obras y sobre todo a la experiencia de las obras, dejarse atravesar.

Sobre la idea de «cuerpo sin órganos» que atraviesa la lectura de Deleuze y Guattari del arte. ¿Cómo se configura un «cuerpo sin órganos» musical? ¿Qué prácticas o géneros musicales encarnarían mejor esta noción?

La improvisación libre, sin duda. El cuerpo sin órganos es una noción de Antonin Artaud y tiene que ver con este desate de las fuerzas puras; flujos que se generan en la improvisación libre desde los que están participando hasta el auditorio –que también esta participando–, porque es una música que no se hace desde la subjetividad, se hace desde la sensación, supone, justamente, borrar esta subjetividad –que también es algo que Cage pensaba–, demoler el yo, el gusto, la memoria y la emoción. Porque escuchar es una forma de silencio; pero el silencio principal no es el silencio de "no hay ruido", sino el silencio del yo, en el que no te estás metiendo, ni imponiendo cosas; eso sería, para mí, una práctica de cuerpo sin órganos.

Tu reflexión, sin embargo, me hace pensar en la fenomenología de Husserl y el papel que tiene el tiempo en la música. Husserl, entre otros, ha señalado que la experiencia del tiempo en la conciencia tiene una estructura musical. ¿Cómo puede la filosofía de la música contribuir a una comprensión más profunda de la temporalidad?

La música es un tiempo dentro del tiempo, porque justamente lo que hace es romper con nuestra vida, crea un tiempo que no es el cotidiano ni subjetivo, es otro. Sucede algo muy interesante, porque esa creación nos aproxima a un tiempo no humano. Por eso la idea de acontecimiento es fundamental,

porque tendría que ver con esa otra forma del tiempo, que no es un hecho sino una especie de lo que Deleuze y Guattari llamarían entretiempo, un tiempo suspendido, eso lo podemos escuchar en la música de Debussy. También es interesante pensar la escucha y cómo nos revela esta dimensión de la temporalidad. La escucha siempre está desfasada; cuando decimos «escucha esto», «esto» ya se fue. Por eso, de alguna manera, tratamos de conservar lo escuchado con la imaginación.

En una de tus respuestas te referías a la politización del arte que se da en el siglo XX, entonces quería relacionar esa idea con Platón porque él advertía sobre los efectos morales de ciertos modos musicales. En la actualidad, ¿puede la música ser un vehículo ético o político, o estamos condenados a una estética autónoma sin implicaciones morales?

No, siempre es político. Deleuze y Guattari dicen que la música puede ser éxtasis o hipnosis y, retomando a Virilio, dicen que se puede habitar como poeta y como asesino. El poeta es el que abre agenciamientos y otras formas de la experiencia; el asesino, en cambio, es el que las cancela, el que homogeniza, es la hegemonía de la industria cultural. Quignard, por su parte, dice que la música no es inocente, siempre tiene una dimensión que te afecta, que genera sensibilidad, subjetividad, pensamiento. Si quieres explicar por qué países como México son tan violentos y machistas estudia la música que se escucha en estos países. Es una idea que también comparte Attali, si quieres conocer a una sociedad, ve los ruidos que genera, escucha su música, cómo se producen subjetividades. Y en esto tiene una gran responsabilidad la industria cultural. Me gusta mucho la música contemporánea porque quienes se dedican a ella se dieron cuenta de algo muy importante: después de la Segunda Guerra Mundial, lo que se necesita es reconfigurar la sensibilidad y eso tiene que ver -como me gusta decir- con una micropolítica de la percepción; hay que reconfigurar lo sensible, empezar a oír otra vez las cosas simples, poder escuchar otra vez el mundo y escuchar a la gente, escuchar a las aves, a la naturaleza.

Es común relacionar a la música con la subjetividad humana, como si fuera una expresión de ella y ahora sé gracias a tus reflexiones que la música es mucho más que eso, pero qué sucede con las composiciones generadas por inteligencia artificial ¿Podemos seguir pensando la música en términos tradicionales o estamos ante un cambio filosófico radical?

Primero, en efecto, pienso que la música no tiene que ver con la subjetividad sino con hacer audible algo que no lo es. Suelo pensar que los compositores son como antenas que escuchan algo -como eso de que Pitágoras escuchaba la armonía de las esferas- y lo que hacen es hacerlo sensible-audible. Es decir, hay algo que es inaudible y la música lo hace audible y al hacerlo, se crea algo inaudito que nos hace escuchar de otra manera. Por lo tanto, no es subjetiva, es -como diría Deleuze y Guattari- un percepto, algo que es anterior al sujeto. En relación con la inteligencia artificial y la música, se elimina la sensibilidad, la creación, solo hay reproducción, la parte técnica racional que se alimenta de cosas que ya están y las

repite. Tienes que darle un prompt, una instrucción, pero que no crea nada, es un programa y dentro de un programa no hay creación, eso ya lo dijo Vilém Flusser mucho tiempo antes de la existencia de la inteligencia artificial. Él se refiere a las imágenes técnicas, no a los sonidos tecnológicos, pero operan de la misma manera.

Para finalizar, una pregunta que gusta mucho a nuestros lectores. ¿Qué libros podrías recomendarnos que nos ayuden a comprender tu lugar de enunciación? En tu caso, además, sería interesante que nos recomiendes músicos o bandas que te gusten.

Bueno, obvio, Pascal Quignard, es mi filósofo contemporáneo favorito. Creo que hay que leerlo, es fascinante porque es músico y filósofo y, además, escribe de manera fragmentaria, como si escribiera música; ha sido muy influido por Bataille, Blanchot. Tiene un texto maravilloso que se llama El odio a la música (1997). El mismo Georges Bataille es otro de mis favoritos, mi corazón está con él todo el tiempo. Me gusta todo de él pero destacaría un libro bellísimo, Lascaux o el nacimiento del arte (1955). Si viste la película de Werner Herzog [Cave of Forgotten Dreams, 2010], pues está diciendo lo mismo aunque Herzog no lo leyó porque no es un intelectual. Es increíble porque nos muestran esa primera forma de pensamiento que es la imaginación; hay una idea muy potente porque se nos ha olvidado de dónde venimos y que venimos de esa oscuridad de las cuevas, cuya huella esta en las pinturas palioliticas. Todo el mundo siempre piensa que mis favoritos van a ser Deleuze y Guattari; es cierto que me gustan pero no son mis favoritos. Están en mi lista aunque no tan arriba como Nietzsche, Bataille, Schelling o Spinoza.

En relación con la literatura, leo ciencia ficción. Otro tipo de literatura me aburre y me cuesta mucho. Me gusta James Graham Ballard, un escritor de ciencia ficción que me parece la cosa más genial del mundo. Padre de los cyberpunks, por cierto. William Gibson también es un genio. También es cierto que Quignard y Bataille se mueven entre la filosofía y la literatura, son pensadores, no escriben papers que es la muerte del pensamiento.

Elegir música se me hace mucho más difícil. Me gusta mucho el progresivo. King Crimson me parece que es una gran banda, insustituible; Robert Fripp es Bach. Me gusta mucho Can, Krafwerk y los demás grupos alemanes denominados krautrock. Pero también me gusta Mano Negra, Spinetta, Sumo, Soda…el tango con el que crecí por influencia de mis abuelos; afortunadamente crecí oyendo música increíble: Bowie,Radiohead, Portishead, Nirvana, Cocteau Twins… Fíjate que me gusta Los Van Van, Fania all-stars…Ozomatli, una banda chicana y ultimamente me hace feliz escuchar a OTPMD (Orchestre tout puissant Marcel Duchamp). Obvio el punk, Nina Hagen… En CDMX actualmente hay una escena muy potente de música contemporánea, experimental, noise e improvisación libre que me entusiasma muchísimo.

REVISTA DE
REVISTA DE
REVISTA DE